

Beginnen met een scriptie is soms niet zo moeilijk. Ruim een jaar geleden vertaalde ik de *Ars Poetica* voor het eerst in haar geheel. Het was, in goed academisch Nederlands, *super vet* om te doen. Na het vertalen bleven een hoop vragen, en een niet te bedwingen behoefte om ze te beantwoorden. Ik besloot vrij snel dat ik mijn scriptie over dit werk zou schrijven; eigenlijk kon ik niet anders. Ik heb met veel plezier onderzoek gedaan naar de *Ars* en meer ontdekt dan ik van tevoren had durven hopen. Het resultaat ligt hier voor u. Hebt u ook maar half zoveel plezier bij het lezen als ik bij het schrijven, dan is het de moeite meer dan waard. Het is een mooie afsluiting van een bewogen studieperiode. Mijn dank gaat uit naar:

Allereerst naar
mijn vader en moeder zonder wiens steun
dit niet mogelijk was geweest. Mijn vrienden, die zo noodzakelijk
waren voor mij als Horatius' *stilus*. Waarbij vooral voor Thijs, die me
altijd door dik en dun heeft gesteund tot de eindscriptie aan toe.
Speciale dank gaat uit naar mevrouw Breij: ik ben dankbaar voor
alle jaren waarin ik het niet alleen hoefde te doen. Het was
precies de steun die ik nodig had en het was erg
leuk om mijn enthousiasme te kunnen de-
len met een gelijkgestemde. Als
laatste bedank ik Mirella, w-
ant jij maakt het echt.



Inhoudsopgave

Voorwoord	1
Inleiding	3
Horatius	4
<i>Epistula ad Pisones</i>	4
Datering	5
Filologisch onderzoek.....	6
Iconiciteit	12
Theorie	12
De toepassing: de <i>Ars Poetica</i>	12
Overzicht van de <i>Ars Poetica</i>	14
Iconiciteit in de <i>Ars Poetica</i>	15
Conclusie	83
Structuur	83
Nawoord	87
Bibliografie	88

De *Ars Poetica* is een gedicht van de Romeinse auteur Horatius waarin hij dichters adviseert over de kunst van poëzie schrijven. Het is een gedicht in de vorm van een brief, vol met voorschriften over de poëzie. Het gedicht spreekt al generaties tot de verbeelding en heeft grote invloed gehad op de perceptie van de dichtkunst en literatuur in het algemeen.

De naamgeving is misleidend. De term *ars* wordt in de oudheid standaard toegekend aan technische verhandelingen en handboeken. Een gestructureerde indeling naar onderwerpen is typisch voor een *ars*. Handboeken en technische verhandelingen zijn zo ingedeeld. In de bestudering van het werk wordt dit al eeuwenlang erkend. Deze typering heeft er echter wel toe geleid dat de *Ars* lange tijd als zodanig bestudeerd is en de nadruk is komen te liggen op de regels die naar voren komen in het werk van Horatius. Pas in de zeventiende eeuw zou hier verandering in komen.¹

In de bestudering van de *Ars Poetica* wordt er al lange tijd gezocht naar een sluitende visie op de structuur. In deze zoektocht blijft de wetenschap vaak zoeken naar een structuur die vergelijkbaar is met de structuur van een handboek. Maar als de *Ars Poetica* geen *ars* is, waarom zou het dan wel de structuur van een *ars* moeten hebben? Het antwoord is natuurlijk dat het helemaal niet zo'n structuur moet hebben en ook niet heeft. De laatste decennia kennen wel een verschuiving in de blik op de *Ars Poetica* en haar structuur. Maar om de *Ars Poetica* echt te begrijpen, zullen we op een geheel andere wijze naar het werk moeten kijken.

Een eerste aanzet daartoe volgt hopelijk in dit werk, en wel op het gebied van de iconiciteit; we zullen lezen dat de *Ars* de poëzie die zij behandelt, gelijktijdig zelf ook weergeeft. Ik zal daartoe allereerst het concept iconiciteit verder uitdiepen, om het vervolgens toe te passen op het hele gedicht. Als laatste zal ik tonen hoe dit onderzoek meer inzicht in de structuur van de *Ars* kan geven.

Echter, alvorens nader in het werk te duiken, dient de man beschreven te worden.

¹ (Golden, 2010), 391-393.

Quintus Horatius Flaccus leefde van 65 BCE tot 8 BCE. Zijn vader, een *libertinus*, was vermogend genoeg geworden om zijn zoon een goede opleiding te kunnen laten volgen. Horatius genoot eerst onderwijs in Rome en zijn vervolgopleiding vond plaats in Athene, waar hij in aanraking kwam met filosofie, wetenschap en literatuur. Hij was naar Athene vertrokken vlak voordat Caesar tot dictator werd uitgeroepen in 48 BCE. Na diens dood kwam hij terug naar Rome, waar hij zich aansloot bij Brutus en Cassius. Zijn deelname aan het verzet tegen het Tweede Triumviraat eindigde na de slag bij Philippi (42 BCE), welke tevens het einde markeerde van zijn politieke aspiraties.² Hij begon zich te begeven in literaire kringen en in 35 BCE publiceerde hij zijn eerste werk, de *Sermones* boek I, een collectie satirische gedichten. Snel volgde boek II en de *Epodes*, dit waren iambische gedichten van iets agressievere aard. Daarna begon hij aan de eerste drie boeken *Carmina*, dit waren korte lyrische gedichten, om uiteindelijk vanaf 23 BCE aan de *Epistulae* te beginnen, brieven van raadgevende aard met een kritische ondertoon. Van deze tijd tot aan zijn dood schreef hij twee boeken *Epistulae*, nog een boek *Carmina* en het *Carmen Saeculare*, een feesthymne voor de *ludi saeculares* van 17 BCE. Ergens in deze periode schreef hij ook de *Ars Poetica*.³

Horatius heeft dus vele, maar ook zeer verschillende werken nagelaten. Wanneer we zijn gehele corpus bekijken worden we geconfronteerd met een eveneens grote verscheidenheid aan ‘Horatii’. De dichterlijke persona die uit zijn werken naar voren komt, is niet eenduidig te vatten en mede daarom is deze *poëtische Proteus* een divers geïnterpreteerd auteur.⁴ Autobiografische conclusies op basis van het werk zijn op zijn best onzekere aannames, noch kunnen we op basis van autobiografische feiten zekere aannames doen over het werk.

Epistula ad Pisones

Over de titel van het werk bestaat geen zekerheid. Aangezien het in briefvorm geschreven is en lijkt te zijn geadresseerd aan twee Piso’s wordt veelal aangenomen dat *Epistula ad Pisones* de originele titel zou kunnen zijn. De titel waaronder het werk kort na Horatius’ tijd bekend werd, en zou blijven tot aan de dag van vandaag, hebben we te danken aan Quintilianus (eerste eeuw CE). Quintilianus verwijst in zijn *Institutio Oratoria* tweemaal

² (Anderson, 1999), v-vi.

³ (Garrison, 1991), ix-xii.

⁴ (Houghton, 2009), 1-3.

naar het werk van Horatius. Allereerst in het voorwoord aan Trypho, waar hij aldus over Horatius zegt: *qui in arte poetica suadet*.⁵ Ten tweede noemt hij het werk in boek VIII: *in prima parte libri de arte poetica*.⁶ Canoniek is de eerste naam geworden: *Ars Poetica*. Men komt echter de tweede *Liber de Arte Poetica* ook tegen.⁷

Datering

De datering van het werk is problematisch. Het werk zelf biedt weinig houvast. Brink en Rudd menen dat uit de opmerking *nil scribens ipse*⁸ we zouden kunnen opmaken dat het werk geschreven is in de periode dat Horatius geen lyriek schreef. Zij menen dat volgens Horatius de *Sermones* en *Epistulae* geen echte poëzie, maar quasi-poëzie zijn. Zijn lyriek is zijn echte poëzie. Wanneer hij geen lyriek schreef, schreef hij niet echt. Hiermee zou het werk na *Carmina*, boek IV (ca. 18 BCE) geschreven zijn.⁹ Bij een auteur die in verschillende werken verschillende *persona* presenteert, moeten we niet menen dat de literaire *persona* uit de *Ars Poetica* ons een autobiografische boodschap toespeelt. De geadresseerden van het gedicht bieden ook weinig uitkomst. Porphyrio (derde eeuw CE), die een commentaar op het werk schreef, zegt dat de *Ars* gericht is aan Lucius Calpurnius Piso en zijn zoons. De brief zou Piso gestuurd zijn nadat hij het ambt van *Praefectus Urbis* bekleed had; aangezien hij deze post in 13 BCE ontving van Tiberius Claudius Nero, wordt de *Ars* rond 10 BCE gedateerd.¹⁰ Er is echter geen zekere identificatie van de beide zoons van Piso. Andere wetenschappers menen dat het om Gnaeus Calpurnius Piso zou gaan. Deze man had inderdaad twee zoons. Hij was consul in 23 BCE. Hiermee wordt de *Ars* rond 19 BCE gedateerd. Er zijn twee bezwaren tegen deze theorie. Ten eerste zou de oudste zoon in 19 of 18 BCE de quaestuur bekleed hebben. Dit zou niet overeenkomen met een jongeman die goed moet luisteren naar zijn vader; hij zou daarvoor te vergevorderd in zijn carrière en bovendien te oud zijn (hij werd geboren in 44/43 BCE). Daarnaast zouden ze niet van poëzie gehouden hebben.¹¹

⁵ Quintilianus, *Institutio Oratoria*, Praefatio, 2.

⁶ Quint., *Inst. Or.*, 8.3.60.

⁷ (Rudd, 1989), 19.

⁸ Horatius, *Ars Poetica*, V. 309.

⁹ (Rudd, 1989), 21 & (Brink, 1963), 241-2.

¹⁰ (Rudd, 1989), 20. De brief is namelijk pas aan Piso gezonden nadat hij deze positie bekleed had: *hunc librum, qui inscribitur de arte poetica, ad Lucium Pisonem, qui postea urbis custos fuit, eiusque liberos misit*.

¹¹ (Rudd, 1989), 19-21.

Mijns inziens zijn de *Pisones* van marginaal belang om de *Ars* te begrijpen. De noodzaak van een geadresseerde is eigen aan de briefvorm. Maar de inhoud hoeft niet per se geheel en al, en vooral niet enkel, van toepassing te zijn op de geadresseerde. In de andere literaire brieven van Horatius is het ook zo dat feit en fictie door elkaar lopen.¹² Daarmee is een definitieve datering ook niet noodzakelijk voor een goed begrip van het werk. We kunnen wel een duidelijke *terminus post quem* voor de *Ars* vaststellen: Quintilius Varus – niet te verwarren met Publius Quinctilius Varus, de Romeinse commandant die in 9 drie legioenen verspeelde in het Teutoburgerwoud – is overleden wanneer Horatius de *Ars* schrijft (deze ‘criticus’ wordt genoemd in het imperfectum, cf. *Ars* vv. 338-41). Deze man is gestorven in 24/23 BCE.¹³

Filologisch onderzoek

Met de editie van D. Heinsius in 1610 begint het filologische onderzoek naar de *Ars*. Over deze editie zegt Hardison: “it gives the impression of being intended for those who are interested in the Art as a philological problem rather than as a guide to making poetry.”¹⁴ De filologische onderzoeken naar de *Ars* richten zich sinds die tijd voor een groot deel op de structuur op basis van een opmerking in het commentaar van Porphyrio: ‘In dit boek [*Ars Poetica*] bracht hij de voorschriften over de dichtkunst van Neoptolemus van Parium samen, weliswaar niet alle, maar de voornaamste.’¹⁵ Neoptolemus stond naar alle waarschijnlijkheid in de Peripatetische en Alexandrijnse traditie.¹⁶ Van deze schrijver zijn slechts fragmenten over en op basis van deze fragmenten konden onderzoekers van de *Ars* geen logisch schema voorstellen dat de *Ars* heeft overgenomen van Neoptolemus. Daarom veronderstelden veel wetenschappers een structuur gebaseerd op onbekende principes van Neoptolemus. Die zouden wel onderdeel zijn van Neoptolemus werk, maar we zouden simpelweg de bronteksten missen.¹⁷ Norden (1905) beargumenteert dat het werk valt op te delen in twee delen: de verzen 1-294 behandelen *ars*, de verzen 295-476 behandelen *artifex*.¹⁸ Deze

¹² (Johnson, 2010), 319-320. Al is het onduidelijk hoe de *Ars Poetica* zich verhoudt tot de andere *Epistulae*.

¹³ (Frischer, 1991), 20.

¹⁴ (Hardison, 1995), 238.

¹⁵ *In quem librum congegessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia sed eminentissima.*

¹⁶ (Porter, 1995), 102. Dit is de filologie die rond 300 BCE begon in Alexandrië. Deze wetenschappers waren vaak filoloog en dichter tegelijkertijd. Een belangrijk ideaal is het concept van de *poeta doctus*. Over het algemeen waren deze dichters juist minder bezig met de sociale-didactische taken van de dichter. Brill’s Online New Pauly, ‘Alexandrinism’.

¹⁷ (Williams, 2009), 380-1.

¹⁸ (Golden, 2010), 393.

tweedelige structuur wordt bekritiseerd door onder andere Jensen en Dahlman. Jensen (1923) baseert zich op het werk *Περὶ ποιημάτων* van Philodemus (eerste eeuw BCE) waarin deze auteur Neoptolemus aanrekenet dat hij de dichter op één lijn met het dichtwerk en vakmanschap plaatst. Dit veronderstelt dus een driedelige structuur: ποιητής, ποίημα en ποίησης. Ook Rostagni (1930) en Immisch (1932) komen met een driedeling in de structuur. Hoewel dit een andere vorm is dan de tweedeling van Norden, komen ze inhoudelijk eigenlijk alle vier op eenzelfde type schema uit.¹⁹ Dahlman (1953) op zijn beurt verwerpt het hele idee dat de *Ars* net zoals Neoptolemus' werk gestructureerd is, aangezien de behandeling van de dichter en het dichtwerk duidelijk naar voren zou komen in de *Ars*, maar het vakmanschap niet.²⁰ We zullen zien dat rigide schema's als deze de souplesse van de *Ars* geen recht doen.

Wetenschappers hebben niet alleen geprobeerd de *Ars* te relateren aan handboeken over de dichtkunst, maar ook verbintenissen gezocht met werken over de retorica. Parallellen met Cicero's *De Inventione*, *Orator* en *De Oratore* werden onderzocht en aangetoond door Grant en Fiske (1924). Zowel de werken over de dichtkunst als over de retorica uit de Griekse en Romeinse traditie vormen de basis van studie naar de structuur van de *Ars* van Brink. Met dit commentaar is Brink tot de dag van vandaag de grootste autoriteit op het gebied van de *Ars Poetica*. Het commentaar van Brink gaat gedetailleerd in op de aspecten van de traditie van de dichtkunst en retorica die Horatius aanhaalt.²¹ Allereerst heeft hij een werk uitgebracht dat de onderliggende theorie van de structuur van de *Ars* bespreekt. In *Horace on Poetry: Prolegomena to the Literary Epistles* vertrekt Brink vanuit de aanname dat Horatius het werk van Neoptolemus gebruikt als prototype voor zijn *Ars*.²² Hij toont aan dat het theoretisch kader in de *Ars* en de formuleringen die Horatius gebruikt afkomstig zijn van zowel Neoptolemus en de Peripatetische traditie als van andere werken over de poëzie en de retorica, voornamelijk Aristoteles' *Περὶ ποιητικῆς* Cicero's *Orator* en *De Oratore*. Brink's onderzoek richt zich vooral op de notie dat de *Ars* zelf een weergave is van de poëzie die zij beschrijft door Horatius' inventieve gebruik van traditioneel materiaal. Hij beargumenteert dit voornamelijk op macroniveau (het hele gedicht) en wijst in zijn commentaar soms op microniveau (verzen) deze weergave aan. Brink toont aan dat Horatius een eigen visie op de dichtkunst laat zien door inventief gebruik te maken van de standpunten van verschillende auteurs in combinatie met zijn eigen ideeën. Vanuit dit onderzoek reconstrueert Brink de structuur van de *Ars*. Hij bakent door het werk heen vele kleine secties af en hij

¹⁹ Cf. (Brink, 1971), 31.

²⁰ (Williams, 2009), 381-2.

²¹ (Brink, 1971).

²² (Brink, 1963), 135-7.

beargumenteert hoe Horatius de secties via glijdende overgangen met elkaar verbindt. Deze dienen voornamelijk om het onderliggende, rigide, schema soepeler te laten overlopen. Als onderliggend schema suggereert Brink een vier- of vijfdeling.²³ Hij geeft zelf aan dat dit vier- of vijfdelige schema een mogelijk schema is, dat afhankelijk is van de interpretatie van de lezer.²⁴ De structuur is zelfs voor de auteur van dit indrukwekkende wetenschappelijk werk moeilijk te vatten.

Brink karakteriseert de *Ars* van Horatius als volgt: “Thus he brought the reflections *on* poetry back to a reflection *of* poetry. To do that he treated a traditional *Ars Poetica* as he treated all other subjects. He made it into material for poetry that achieves its legitimate ends, not primarily by what it says and argues but by the devices of tone, style, and structure.”²⁵

Deze opmerking van Brink is het vertrekpunt voor mijn onderzoek. Horatius zegt zijn lezer hoe een dichtwerk dient te zijn: als zijn gedicht een “reflection *of* poetry” is, zou het dan zo zijn dat hij zijn boodschappen over de poëzie ook uit in de wijze waarop hij deze verwoordt en presenteert? De beschrijving van Brink duidt op iconiciteit. Vanuit dit theoretische kader ga ik kijken in hoeverre het werk een iconische weergave (een voorbeeld) is van de poëzie die Horatius bespreekt. Dit heeft niet alleen betrekking op de verscheidene losse onderdelen van het gedicht, maar ook op het gedicht in zijn totaliteit en daarmee op de structuur. Deze theorie zal in het volgende hoofdstuk verder uitgewerkt worden.

Het werk van Brink is hét commentaar voor de lezer van de *Ars* geworden. Ook na Brink is er erg veel onderzoek gedaan naar de *Ars*. De belangrijkste werken over de *Ars* voor mijn onderzoek zullen nu kort de revue passeren. Rudd, *Horace: Epistles book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')* (1989), die inzag dat het werk van Brink zowel lang en complex als prijzig was, besloot een korte versimpelde versie van Brink's commentaar te schrijven, waarin hij zijn eigen bevindingen incorporeert.²⁶ Zijn structuur is eveneens gebaseerd op de structuur van Brink. Rudd bundelt in deze editie ook de *Epistula ad Augustum* en *ad Florum*.

Kilpatrick, *The Poetry of Criticism: Horace, Epistles II and Ars Poetica* (1990) verbindt de drie brieven nog sterker met elkaar. Hij meent niet alleen dat deze drie epistels binnen hetzelfde genre vallen, maar ook dat zij als een drieluik gelezen kunnen worden.²⁷ Deze brieven bieden de lezer een blik op de staat van de post-Vergiliaanse literatuur: in de *Epistula ad Augustum* doet Horatius een beroep op Augustus om de dichters te onderhouden,

²³ (Brink, 1963), 4-14.

²⁴ *Ibidem*, 13 & 13n. 1 en 2.

²⁵ (Brink, 1971), 521.

²⁶ (Rudd, 1989), Preface.

²⁷ (Kilpatrick, 1990), xi.

in de *Epistula ad Florum* volgt er een *recusatio* omdat het niet gelukt is om gedichten te produceren en in de *Epistula ad Pisones (Ars Poetica)* komt hij met een bede voor vakmanschap. Kilpatrick vertelt ons hierbij echter niets over de structuur van de *Ars*.

Frischer, *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's Ars Poetica* (1991) vervolgens betoogt dat de *Ars* niet bij de literaire brieven gelezen dient te worden; hij concludeert dit op basis van een statistische analyse van veel voorkomende woorden in alle drie de brieven.²⁸ Volgens Frischer is de *Ars* een parodie op de Peripatetische literatuurtheorie.²⁹ Dit lost volgens hem het probleem op dat de *Ars* veel van de Peripatetische theorie, die Horatius zou aanhangen, foutief zou weergeven en het werk slechts zou bestaan uit platitudes.³⁰ Ook hij betreft dit echter niet op de structuur van het werk, terwijl hij juist poogt het genre of de genres waar de *Ars* onder valt te duiden; een genre legt gewoonlijk bepaalde eisen op aan de structuur van een werk.

Er zijn auteurs die wel pogen na Brink de structuur van de *Ars* te interpreteren. Zo zegt Armstrong, *Horace* (1989), over de *Ars*: “it is so audacious and shapeless in its structure and argument that it seems to express more sympathy than one would at first think with the wild formless artwork and the mad poet it condemns...”³¹ Een interessante observatie die in het laatste hoofdstuk nog aan bod zal komen.

Oliensis, *Horace and the Rhetoric of Authority* (1998), richt zich in haar onderzoek op de sociale aspecten van de *Ars* en concentreert zich daarbij vooral op de satirische aard van de afbeelding in de openingsverzen van de *Ars*. Horatius leert de Pisones volgens haar hoe zij zichzelf (en hun gedichten) vorm moeten geven. Horatius' voorschriften kunnen steeds van het domein van de dichtkunst naar de maatschappij en status en gedrag hierbinnen worden overgeheveld. Daarbij zijn al zijn argumenten doorspekt van klassenverschillen. De *Ars* is een *face-off* tussen Horatius' poëtische autoriteit en het prestige van zijn publiek. Oliensis neemt de monsterlijke figuren die de *Ars* omlijsten als uitgangspunt voor haar betoog. Deze wijzen op het satirische karakter van de *Ars*, maar zijn ook de creaties waarmee hij zijn eigen regels lijkt te breken en waarmee hij zich onderscheidt als dichter. Deze dichterlijke creaties laten echter zien wat Horatius wel, de Pisones niet, aaneen kunnen dichten. Het sec opvolgen van regels is niet voldoende om een goede dichter te zijn; met de regels als basis moet de dichter

²⁸ (Frischer, 1991), 143-158.

²⁹ (Frischer, 1991), 99-100.

³⁰ (Frischer, 1991), 87 & 99-100.

³¹ (Armstrong, 1989), 157.

vervolgens op originele wijze een werk creëren.³² Oliensis is in mijn optiek teveel gericht op de sociale aspecten en de Pisones als daadwerkelijke geadresseerden. Maar haar visie op de monsterlijke figuren van de *Ars* komt wel terug in mijn bespreking. Over de structuur zegt zij het volgende: “The poet who begins the *Ars* by penning the monster in ends by letting it out of its cage.”³³ Wederom een interessante theorie, maar een daadwerkelijk uitwerking van de structuur ontbreekt. Ik zal haar visie op de monsterlijke figuren toepassen op de bespreking van de structuur en hun bijdrage hierin betogen.

Johnson, *Horace's Iambic Criticism, Casting Blame* (2012), onderzoekt de intentie voor wat hij beschouwt als de invectieven; het begin en einde van de *Ars*. De literatuurkritiek die Horatius bedrijft is een uitvloeisel van de periode waarin hij leeft, de herstelperiode na de burgeroorlogen. Kunst is een allegorie voor de maatschappij volgens hem. Het is voor de kunstenaar noodzakelijk om z'n publiek te begrijpen, want hij moet op de juiste manier met hen converseren, zodat hij niet wordt uitgelachen. Eenheid is in deze periode een belangrijk thema: “disunity in art is social fragmentation.”³⁴ Volgens Johnson is de harmonie in de passages aan het begin en het einde van de *Ars*, het gegeven dat de kunst die zowel de schilder als de *poeta uesanus* uitoefenen de regels van Horatius zelf doorbreekt. Hiermee worden ze afgewezen door de maatschappij. De structuur is volgens hem te vinden in de combinatie van alle elementen van het dichtwerk. Vorm, stijl en inhoud moeten samengaan met interpretatie. De onderliggende relatie en samenhang tussen alle onderwerpen komt tussen de regels door naar boven en is daarmee te herleiden voor het publiek; de structuur schuilt dus tussen de regels. De afbeeldingen aan het begin en einde van de *Ars* dragen sterk bij aan dit begrip bij het publiek, omdat de lezer de disharmonie ook daadwerkelijk voor zich kan zien. Hoewel Johnson in algemeenheden blijft praten over de structuur, denk ik dat hij wel iets essentieels zegt over de aard van poëzie, namelijk dat we niet de onderwerpen los moeten beschouwen om een gedicht te bekijken en waarderen, maar dat de combinatie van elementen het gedicht maakt tot wat het is. Ik zal op zijn ideeën terugkomen bij mijn bespreking van de structuur. Ik vind dat Johnson, zoals ook Oliensis, te zeer gericht is op één aspect, in dit geval hoe zijn gehele werk een uitvloeisel zou zijn uit zijn beleving van de burgeroorlog en hun nasleep.

Op basis van Brink's visie op de *Ars* als een werk dat een weergave is van de poëzie die het beschrijft, zien we in de laatste decennia nieuwe ideeën ontstaan over de aard van de

³² (Oliensis, 1998), 198-9.

³³ (Oliensis, 1998), 223.

³⁴ (Johnson, 2012), 249.

Ars en de literaire persona van Horatius. De structuur blijft echter ongrijpbaar. Mijn intentie is om middels een “reflection on Horatius’ reflection of poetry”³⁵ deze structuur grijpbarder te maken. Door de iconiciteit in het gedicht van microniveau tot macroniveau te onderzoeken hoop ik een verhelderend licht te schijnen op de inhoud van het gedicht. Met deze bevindingen zal ik daarna kijken naar de structuur van het gedicht en deze proberen te duiden. Waar eerdere onderzoeken zich vooral hebben gericht op bepaalde aspecten van het werk – zoals genre, de opening en afsluiting, de peripatetische literatuurtheorie – wil ik het hele werk bekijken vanuit wat het zelf zegt over poëzie.

³⁵ Aanpassing van het eerder aangehaalde citaat (Brink, 1971), 521.

Theorie

Semiotiek is een wetenschap die het bestaan van tekens³⁶ in de maatschappij bestudeert.³⁷ Deze wetenschap maakte zich in de jaren '50 van de vorige eeuw los van de filosofische en linguïstische stromingen om haar eigen wetenschapsdiscipline te vormen. Tegelijkertijd is semiotiek een metawetenschap, omdat het om deze wetenschap te bedrijven ook de tekens die het zelf gebruikt om tekens te analyseren aanwendt om zichzelf te onderzoeken.³⁸

Iconiciteit is een onderdeel van deze wetenschap. Iconiciteit verwijst naar de gelijkens tussen het teken (*signans*) en hetgeen waarnaar dit teken verwijst (*signatum*).³⁹ Deze iconiciteit is te vinden in alle vormen van communicatie, zowel verbaal als non-verbaal.⁴⁰ Onderzoek heeft aangetoond dat iconiciteit op praktisch elk niveau van een taal aanwezig kan zijn en in bijna alle bekende talen te vinden is. Voor dit onderzoek richt ik mij op iconiciteit in taal en nog specifiek, literatuur. Poëzie leent zich, vanwege haar preoccupatie met vorm, bij uitstek hiervoor.⁴¹

Iconiciteit verwijst dus naar de gelijkens tussen *signans* en *signatum* en kan daarom naargelang de situatie verschillen in 'sterkte'. Een iconische weergave kan een directe afspiegeling zijn van een *signatum*; hierbij kunnen we denken aan een *onomatopoeia* of een afbeelding (in woorden), maar een iconische weergave kan ook een schematische afspiegeling zijn. Deze iconische weergave is niet meer afhankelijk van de taal, maar van de structuur van het gezegde.⁴² We zien dit bijvoorbeeld wanneer drie gebeurtenissen, die even lang duren, met evenveel lettergrepen beschreven worden. Kortom, er zijn veel verschillende vormen en gradaties van iconiciteit.

De toepassing: *Ars Poetica*

Dat er vele verschillende vormen en gradaties van iconiciteit te onderscheiden zijn, is zeker het geval in Horatius' *Ars*. Op macroniveau verwerkt Horatius zijn ideeën over

³⁶ Deze kunnen van alles zijn, van een geluid tot een tekening. Zolang het maar een betekenis in zich draagt.

³⁷ (Nöth, 1990), 3.

³⁸ Ibidem, 5.

³⁹ (Bouissac, 1998), 294-5.

⁴⁰ Beeldtaal, zoals in schilderijen en gebaren.

⁴¹ (Bouissac, 1998), 294-5.

⁴² Ibidem, 121-5.

harmonie op iconische wijze, hetgeen we zullen zien wanneer we het begin en het einde van de *Ars* bekijken. We zullen zien dat hij eigenschappen van een gedicht en een dichter bespreekt die ook iconisch worden weergegeven (bv. door allegorie, allusie en metafoor). Daarbij kan ook de wijze waarop hij deze onderwerpen bespreekt juist de iconiciteit bevatten. Voorts zullen we op zinsniveau iconiciteit aantreffen in het gebruik van het metrum⁴³, de positionering van woorden in de zin (semantisch en syntactisch), denk hierbij aan hyperbaton, anafoor, chiasme, Graecismen, parallelie en de aaneenschakeling van versregels (onder andere enjambement, tmesis). Op woordniveau treffen we eveneens veel iconiciteit aan, denk bijvoorbeeld aan neologismen Graecismen, metonymia, metaforen en nog vele andere iconische weergaves.

We zullen nu stapsgewijs de tekst van de *Ars* doorlopen. De voorschriften die Horatius bespreekt zullen we bekijken en daarna onderzoeken we of hiervan een weergave in zijn werk te ontdekken valt. De keuze voor deze aanpak dient twee doelen: ten eerste is de aanpak overzichtelijk en duidelijk geordend, ten tweede nemen we het werk dan door zoals het gelezen dient te worden. Het nut van deze analyse zal zichzelf uitwijzen.

⁴³ De Romeinen lazen hardop, dus de metra en klanken (bijvoorbeeld rijm) waren een belangrijk onderdeel van de leeservaring.

Voor de bespreking van de *Ars Poetica* neem ik, zoals eerder vermeld, Brink's commentaar als uitgangspunt, zowel waar het de teksteditie als de structurele onderverdeling betreft. Daar waar afgeweken wordt van Brinks' grote lijnen zal dit aangegeven worden.

I Poetische eenheid en *ars*

Eenheid; dictie en inhoud; *ars* en *ingenium* (1-41).

II De kunst van schikking en dictie in de dichtkunst

Schikking; dictie (42-118).

III Onderwerp en karakter van de dichtkunst toegelicht aan de hand van drama en epiek

Traditionele en nieuwe onderwerpen; originaliteit en eigenheid (119-152).

IV Drama

Karakters; de voorstelling; toneelregels; muziek; het saterspel; Grieks drama; Romeins drama (153-294).

V De dichter

Overgang en inleiding; *Unde parentur opes, quid alat formetque poetam, quid deceat, quid non* (295-346); *quo uirtus, quo ferat error*:

347-360	Twee <i>errores</i>
361-365	(Poëtische) voortreffelijkheid verduidelijkt
366-378	Voortreffelijkheid en middelmatigheid in de kunst(en)
379-390	Bekwaamheid
391-407	Ware voortreffelijkheid; het brengen van beschaving
408-418	<i>Ingenium</i> en <i>ars</i> in de literatuur
419-437	De slechte criticus en de slechte vriend
439-452	De ware criticus en de ware vriend
453-476	De personificatie van de <i>poeta uesanus</i>

I Poetische eenheid en *ars*

Eenheid; dictie en inhoud; *ars* en *ingenium* (1-41).

Het begin van de *Ars* is van programmatische aard:

*Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. Vv1-9.*

Als een schilder een paardennek aan een mensenhoofd zou willen verbinden, en gevarieerd pluimage zou willen aanbrengen op overal vandaan gebrachte ledematen, zodat een vrouw van boven welgevormd op verachtelijke wijze eindigt in een donkere vis, zouden jullie, wanneer het jullie is toegestaan dit te zien, je lach kunnen inhouden, vrienden? Geloof maar, Pisones, dat het een boek zal zijn geheel gelijk aan die voorstelling, van welke, zoals de dromen van een zieke, de voorstellingen ongeloofwaardig worden vormgeven, zodat noch voet noch hoofd tot een uniform geheel kunnen worden herleid.⁴⁴

Horatius herhaalt dit voorschrift iets meer dan tien regels later voor de goede orde en iets explicieter:

Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum. v. 22

Enfin, laat het zijn wat je maar wil, zolang het maar eenduidig en één geheel is.

⁴⁴ Tot een vorm zodat het één is. *Uni* dient proleptisch opgevat te worden. Brink, (1971), 91.

Een gedicht dient dus een harmonische eenheid te zijn; op macro-niveau is dit de belangrijkste eis die Horatius stelt. Horatius geeft een beschrijving van een onharmonisch geheel, om te laten zien wat juist níet de bedoeling is: een schilder die een mensenhoofd op een paardennek plakt, een vissenstaart aan een vrouwenlijf verbindt. Om iconisch te zijn moet dit beeld worden weergegeven en zijn eigen eis van harmonie verlangt dat zijn gedicht een harmonieus beeld geeft; hoewel dit haast een tegenstelling lijkt⁴⁵, slaagt Horatius er toch in dit weer te geven en het gedicht één te laten zijn. Wat hij hier namelijk op micro-niveau beschrijft – van het mensenhoofd tot de vissenstaart- geeft hij weer op het niveau van het gehele gedicht: de eerste woorden zijn *humano capiti* – mensenhoofd, het laatste woord van de AP is *hirudo*, ‘bloedzuiger’. Een bloedzuiger heeft de vorm van een staartje. De kop en de staart van het gedicht zijn dus letterlijk een kop en een staart. Tevens is het beeld uitgestrekt over het hele gedicht als een wezen van verschillende geslachten. *Mulier superne* is vrouwelijk, *cervicem equinam* is mannelijk (namelijk een centaur) en het wezen eindigt met een vrouwelijke uiteinde, *hirudo*. Ook het wezen van de eerste verzen verandert van een vrouw naar een centaur met als uiteinde een vissenstaart.⁴⁶ De harmonie van een beeld is niet aanwezig, wanneer zelfs de grenzen van het seksuele geslacht de dichter niet tegenhouden in wat hij aan elkaar verbindt. De reactie die hierop volgt is *risum*.

Omdat dit beeld het hele gedicht omgeeft, maakt de ‘onharmonieuze’ afbeelding het gedicht tot één geheel. Horatius laat met zijn gehele gedicht zien hoe de in de introductie beschreven schildering eruit ziet.

De eerste negen verzen zullen ook in de verdere verloop van dit stuk nog aan bod komen, wanneer we andere voorschriften van Horatius bekijken. Voor nu volgen we stapsgewijs het verloop van het gedicht en de voorschriften daarin.

Horatius wijst snel weer op een gebruik dat niet leidt tot een harmonieus gedicht, het nodeloos aanbrenge van een *purpureus pannus*, ‘een purperen lap’. Deze hoort niet in het gedicht, hij *adsuitur*.

*Inceptis grauibus plerumque et magna professis
purpureus, late qui splendeat, unus et alter
adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae*

⁴⁵ Omdat het beeld dat Horatius bespreekt niet harmonieus is.

⁴⁶ E. Oliensis, *Horace and the Rhetoric of authority*, (1998), 217.

*et properantis aquae per amoenos ambitus agros
aut flumen Rhenum aut pluuius describitur arcus;
sed nunc non erat his locus. vv. 14-19.*

Dikwijls wordt aan [werken met] zwaarwichtige beginnen en beloftes over grote zaken een en een tweede purperen lap, die breed moet schitteren, aangenaaid, wanneer het heilige woud en altaar van Diana en de stroom van voortsnellend water langs de lieflijke velden of de Rijnse rivier of de regenboog wordt beschreven; maar nu was er eigenlijk geen ruimte voor deze dingen.

De lap die hij beschrijft naait hij ook zelf aan zijn werk, dit vermeldt hij zelf in vers 19; het gebruik van een imperfectum duidt erop dat het beschrevene ook daadwerkelijk plaatsgevonden heeft (maar niet had mogen gebeuren). In de verzen 16-18 worden we getrakteerd op een tricolon van *panni*. Dit volgt gelijk na het *inceptum* van het gedicht dat wij nu lezen, i.e. er volgen nu drie *panni* op het *inceptum* van Horatius' *Ars*. De eigenschap die wordt toegevoegd aan de *purpureus pannus* is *late qui splendeat*. Dit *late* wordt ook weergegeven in de plaatsing van de purperen lap in de verzen zelf; tussen *purpureus* en *pannus* staan maar liefst zeven andere woorden. Hij schittert inderdaad wijd en zijd in het gedicht.

Een eerste boodschap over wat de dichter wel dient te doen vinden we in de verzen 38-40:

*Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
uiribus et uersate diu quid ferre recusent,
quid ualeant umeri.*

Kiest, jullie die schrijven, voor materie die gelijk is aan jullie vermogens, en bedenk je enige tijd, wat jullie schouders weigeren te dragen, wat ze aankunnen.

Dit wordt voorafgegaan door de waarschuwing dat technische fouten in het dichten snel gemaakt zijn, vooral *si caret arte*.⁴⁷ In deze passage, verzen 26-28, vermeldt Horatius de *genera dicendi*.⁴⁸

In zijn beschrijving van deze *genera* kiest hij voor woorden die de verschillende stijlen van spreken van deze *genera* reflecteren:

*...sectantem leuia nerui
deficiunt animique; professus grandia turget;
serpit humi tutus nimium timidusque procellae.*

Degene die streeft naar vlotte zaken laten de pezigheid⁴⁹ en bezieling in de steek; door grootste zaken te beloven zwelt hij op; hij kruipt over de grond die te behoedzaam en bang voor de storm [laag].

De zin *sectantem leuia nerui/deficiunt animique* duidt de middenstijl aan. Volgens Cicero is *levis* een goede aanduiding voor de taal van de middenstijl:

Conlocationis est componere et struere uerba sic, ut neve asper eorum concursus neve hiulus sit, sed quodam modo coagmentatus et levis. De Oratore III 171.

Ordering is het zo rangschikken en arrangeren van woorden, dat de samenkomst ervan noch ruw noch onsamenhangend is, maar op de ene of andere manier nauw verbonden en vloeiend.

Wanneer we de verzen bekijken, zien we dat deze vloeiende stijl de enige van de drie beschreven *genera dicendi* is wiens verzen in enjambement doorlopen over twee verzen; soepel vloeit de beschrijving over van de ene naar de andere versregel.

Het volgende *genus* is de hoge stijl: *professus grandia turget*. De *Rhetorica ad Herennium*, het oudste Latijnse handboek over retorica, beschrijft deze stijl als volgt:

⁴⁷ Als het aan vaardigheid ontbreekt. v. 31.

⁴⁸ Brink, 109. De drie standaard spreekstijlen van de retorica.

⁴⁹ Bindingen, kracht, stevige onderlinge samenhang

Nam ita ut corporis bonam habitudinem tumor imitatur saepe, item gravis oratio saepe imperitis videtur ea quae turget et inflata est. 4.15.

Want zoals een zwelling dikwijls lijkt op een goede lichaamsgesteldheid, zo ook schijnt vaak aan onervaren mensen deze redevoering gewichtige, die opzwelt en opgeblazen is.

De *Rhetorica ad Herennium* stelt het opzwellen voor als een weergave van de hoge stijl en Horatius kiest ervoor de persoon die deze stijl verkondigt ook te laten opzwellen; zo zien we de spreekstijl haast voor ons geestesoog in de vorm van een persoon die deze bezigt.

De laatste van de drie, de lage stijl wordt beschreven in woorden die onze aandacht naar de grond doen gaan: *serpit humi tutus nimium timidusque procellae*. Dit wordt bewerkstelligd door de locativus *humi*, ‘op de grond’ en het werkwoord *serpo*, waarvan ook het zelfstandig naamwoord *serpens*, ‘slang’ afgeleid is. Het beeld van een slang die over de grond kruipt is er een van een lage positie.

De visuele weergaves van de hoge en lage stijl staan tegen elkaar aan en hierdoor wordt het contrast tussen deze nog extra benadrukt.⁵⁰ Horatius gebruikt de traditionele ideeën en bewoordingen aangaande de *genera dicendi* om op iconische wijze de *genera* te duiden.

⁵⁰ Brink, 112.

II De kunst van schikking en dictie in de dichtkunst

Schikking; dictie (42-118).

Over woordverbindingen en woordkeuze (compositie en vocabulaire⁵¹) heeft Horatius de volgende opinie:

*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.
dixeris egregie, notum si callida uerbum
reddiderit iunctura nouum. vv. 45-48.*

In het verbinden van woorden ook subtiel en bedachtzaam, laat de auteur van een toegezegd gedicht dít liefhebben, dát versmaden.

Je zal op voortreffelijke wijze hebben gesproken, als een uitgekiende verbinding een bekende uitdrukking zal hebben gemaakt tot een nieuwe.

Voorzichtigheid en oplettendheid zijn belangrijk in het maken van woordgroepen (vv. 45-46). Horatius praat dus over de verbinding van woorden. Brink bespreekt de ongebruikelijke uitdrukking *uerba sero* in plaats van *sermonem sero*. Net als Brink denk ik dat deze keuze te maken heeft met het vervolg: het gaat over nieuwe woorden of woordbetekenissen creëren. *Serere* van woorden roept de ambiguïteit van het werkwoord op: naast dat het ‘aaneenrijgen’, dus ‘combineren’ kan betekenen, kan *serere* ook zaaien, dus ‘verwekken’, ‘in het leven roepen’ betekenen.⁵² Daarbij denk ik dat de keuze op *uerba* is gevallen, omdat het woord *uerbum* twee zinnen later weer terugkomt, waarmee Horatius de inhoud van beide zinnen met elkaar ‘verbindt’.

Originaliteit in het creëren van een nieuwe betekenis voor bestaande woorden is zeer gewenst, mits bekwaam gedaan (vv. 47-48). In deze verzen volgt Horatius wederom zijn eigen advies: het gebruik van het woord *iunctura* voor de verbinding van woorden of lettergrepen komt voor het eerst voor bij Horatius, in deze tekst.⁵³ Precies het woord dat de kern van zijn boodschap bevat is een voorbeeld van een bekend woord dat ‘nieuw’ wordt gemaakt, i.e. een nieuwe betekenis krijgt. Laten we bovendien terugkijken naar de

⁵¹ Brink, 137.

⁵² Brink, 136.

⁵³ BTL, *iunctura*.

uitdrukking *uerba sero* en wellicht moeten we de vervanging van *uerba* voor *sermonem* als een neologisme beschouwen. Dat het veel preciezer uitdrukt waar Horatius op doelt, is al gezegd: dat hij juist op dit punt hiervoor kiest, bij de bespreking van het neologisme is na het zien van *iunctura* geenszins ondenkbaar. Hiermee voert hij dan zelfs tweemaal het maken van neologismen ter plekke zelf uit.

Na deze verzen vervolgt Horatius:

*Si forte necesse est
indiciis monstrare recentibus abdita rerum,
fingere cinctutis non exaudita Cethegis
continget dabiturque licentia sumpta pudenter; vv. 48-51.*

Als het toevallig nodig is obscure zaken te duiden met recentelijk bedachte aanduidingen, zal het gegeven zijn [woorden] te vormen die door de omgorde Cethegers niet duidelijk gehoord zijn en de vrijheid mits bescheiden gebruikt zal gegeven worden;

We zullen zien dat deze verzen blijken te geven van *in uerbis etiam tenuis cautusque serendis* (v. 45): waar we eerst de neologismen werkwoordconstructie (*In uerbis serendis*) x naamwoord (*iunctura*) zien, krijgen we vervolgens de neologismen *cinctutis* en *continget*. *Cinctutis* wordt voor het eerst gebruikt door Horatius als afgeleide van het reeds in gebruik zijnde *cinctus*.⁵⁴ Hij vormt dit participium om tot een soort epitheton. Een naamgeving die door de Cethegers inderdaad *non exaudita (est)*. In het volgende vers zien we het werkwoord *contingere*. Hoewel dit een algemeen bekend werkwoord is, wordt het hier op innovatieve wijze gebruikt. Normaliter krijgt het de dativus bij zich, maar hier is het werkwoord onpersoonlijk gebruikt.⁵⁵ De bedachtzaamheid bevindt zich hierin: een vierde neologisme binnen zeven verzen dat de chiasmatische positionering complementeert: *in uerbis serendis ww – iunctura nw x cinctutis nw*⁵⁶ – *continget ww*. De verfijnde stilistiek geeft hier weer hoe subtiel Horatius zijn

⁵⁴ BTL, *cinctutus*.

⁵⁵ (Brink, 1971), 142 en (Rudd, 1989), 158 noemen hierop één uitzondering: Vergilius, *Aeneis* VI, 108-9. Hier vinden we inderdaad vóór Horatius het onpersoonlijk gebruik van dit werkwoord, dit is echter eenmalig en zeer recent. In dit licht bezien heb ik zelf de *licentia sumpta pudenter* in de aanname dat deze zeldzame gebruikswijze van *contingere* in ieder geval door Horatius als een neologisme werd beschouwd en hoogstwaarschijnlijk werd gevoeld door de lezer.

⁵⁶ Het is een ppp, maar het wordt hier duidelijk gebruikt als bijvoegelijk naamwoord.

boodschappen verwerkt in het gedicht. Op gelaagde wijze bezigt Horatius zijn eigen voorschriften.

Tot de neologismen rekt Horatius ook de woorden die aan het Grieks worden ontleend; deze zijn goed als ze op juiste wijze zijn aangepast aan de Latijnse taal.

*et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem, si
Graeco fonte cadent parce detorta. Quid autem
Caecilio Plautoque dabit Romanus, ademptum
Vergilio Varioque? Ego cur, acquirere pauca
si possum, inuideor, cum lingua Catonis et Enni
sermonem patrium ditauerit et noua rerum
nomina protulerit? vv. 52-58*

...en nieuwe en onlangs verzonnen woorden zullen vertrouwen genieten, als ze op spaarzame wijze omgebogen uit Griekse bron stromen. Waarom zal een Romein aan Caecilius en Plautus geven wat is weggenomen van Vergilius en Varius? Waarom word ik geweigerd,⁵⁷ als ik weinig dingen kan verwerven, terwijl het taalgebruik van Cato en Ennius de vaderlijke taal heeft verrijkt en nieuwe namen voor zaken heeft voortgebracht?

Wederom zien we dat Horatius zijn eigen voorschrift aan de lezer presenteert in zijn beschrijving. *Ego inuideor* is analoog aan de Griekse vorm φθονοῦμαι.⁵⁸ Het hoort volgens de Latijnse grammatica *mihi inuidetur* te zijn.⁵⁹ Hier, zoals we eerder ook al zagen, presenteert hij zijn regel wel, maar volgt hij deze tegelijkertijd niet op: van *detorta* is namelijk geen sprake; Horatius neemt de vorm regelrecht uit het Grieks over en creëert hiermee een grammaticale abnormaliteit. Hiermee speelt hij in op de betekenis van de zin en geeft een hele duidelijke waarschuwing: *ego inuideor* houdt in dat hem niet wordt toegestaan om Griekse woorden voor het maken van neologismen te gebruiken. Hij laat ons gelijk zien waarom: hij doet het niet op de juiste wijze. In dit kader is het toch interessant om even vooruit te springen

⁵⁷ Betekenis: Waarom wordt mij het recht geweigerd. Vanwege de aard van het werkwoord kies ik voor deze vertaling, zie de verdere toelichting over de grammaticale constructie. Een Romein zal deze constructie ook als ‘ongemakkelijk’ ervaren. Vandaar de ‘ongemakkelijke’ vertaling

⁵⁸ Rudd, 159 en Brink 145

⁵⁹ BTL, *invideo*.

in het gedicht. In de verzen 131-133 gaat het over stof voor traditionele verhalen en hoe deze moeten worden overgenomen uit het Grieks. Horatius zegt daar het volgende:

*Publica materies priuati iuris erit, si
non circa uilem patulumque moraberis orbem,
nec uerbo uerbum curabis reddere fidus
interpres.*

Publieke materie zal van persoonlijk recht zijn,
als je niet zult blijven hangen rondom de waardeloze en brede cyclus
en niet als betrouwbare vertaler er zorg voor zult dragen een woord voor een woord te
vertalen.

Dit is precies wat Horatius namelijk doet in het geval van φθοροῦμαι. Hij vertaalt het Griekse woord letterlijk met een Latijns woord met dezelfde betekenis, maar houdt geen rekening⁶⁰ met de grammaticale regels, waardoor hij de fout in gaat. Het resultaat is dat het vers grammaticaal niet correct loopt; iets dat een Romein hoogstwaarschijnlijk opgemerkt zal hebben. Precies waarvoor hij de lezer waarschuwt, gebeurt: de letterlijke grammaticale vertaling levert een slechte lopende zin op.

Vervolgens richt Horatius de aandacht op de levensduur van woorden. (1) Oude woorden verdwijnen en nieuwe woorden verschijnen, evenzo (2) verdwijnen nieuwe woorden, wanneer oude woorden opnieuw gebruikt worden.

Deze eerste stelling vinden we terug in de verzen 60-61:

*...uerborum uetus interit aetas
et iuuenum ritu florent modo nata vigentque.*

...de oude generatie van woorden sterft uit
en de pas onlangs geboren woorden bloeien op naar de gewoonte van jonge mensen
en winnen aan kracht.

⁶⁰ *Pretendeert* geen rekening te houden uiteraard.

De neologismen hebben we al gezien en als we een aantal verzen verder lezen komen we een woord van die oude generatie ook daadwerkelijk tegen: *honos* in vers 69. Rotacisme zorgde ervoor dat de spelling in de tijd van Horatius al geruime tijd *honor* was.

De tweede stelling volgt in de verzen 70-71 en iconiciteit blijkt in de daaropvolgende zin:

*Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore uocabula. Si volet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.*

Veel woorden die reeds zijn gevallen zullen worden herboren en die nu in zwang zijn zullen vallen. Als het gebruik het zo zal willen, in de hand waarvan het besluit, de autoriteit en de norm van het spreken is.

Penes in postpositie is een archaisch gebruik, maar in dit geval ook een veel voorkomende variant. Deze anastrophe, *penes* achter een betrekkelijk voornaamwoord, komt ook vaak bij Cicero voor.⁶¹

Van vers 73 tot 85 bespreekt Horatius verschillende genres. In vv. 89-92 waarschuwt hij de dichter voor het overtreden van de stilistische en metrische regels die bij elk genre thuishoren.:

*Uersibus exponi tragicis res comica non uult;
indignatur item priuatis ac prope socco
dignis carminibus narrari cena Thyestae.
Singula quaeque locum teneant sortita decentem.*

De komedie laat zich niet uitzetten in de verzen van een tragedie.

Evenzo is de maaltijd van Thyestes verontwaardigd te worden verteld in gewone liederen en haast waardig aan de komedie.

Laat elk afzonderlijk ding de gepaste plaats behouden die het is toebedeeld.

⁶¹ Brink, 160. Juridisch jargon; dit is veelal archaisch.

Wederom treffen we een waarschuwing van Horatius aan en we zullen hem wederom zien doen waar hij tegen ageert: de toepassing van de tragische stijl op de komedie en vice versa. In de regels 93-95 beschrijft hij de fouten die gemaakt worden:

*Interdum tamen et uocem comoedia tollit,
iratusque Chremes tumido delitigat ore;
et tragicus plerumque dolet sermone pedestri...*

Soms echter verheft ook de komedie de stem
en gaat de woedende Chremes tekeer met opgezwollen taal
en dikwijls treurt een tragisch acteur in ordinaire taal...

De eerste twee regels beschrijven de komedie, de laatste de tragedie. In de bespreking van de *genera dicendi* hebben we de definiëring van de hoge stijl (die voor de tragedie ook gebruikt wordt) al bekeken. De *Rhetorica ad Herennium* stelt het opzwellen voor als een weergave van de hoge stijl, namelijk *gravis oratio (...) ea quae turget et inflata est*. Evenals in zijn bespreking daar kiest Horatius er ook hier voor de persoon die deze stijl verkondigt – hoewel deze stijl hier niet hoort – in termen van de hoge stijl te beschrijven: *uocem tollit* en *tumido ore*. Daarbij zien we het werkwoord *delitigat*, weer een neologisme van Horatius.⁶² Mijns inziens kiest Horatius deze vorm om de foutieve stijl (die hier eigenlijk niet gepast is) kracht bij te zetten. Zoals de vertaling aangeeft, hebben we te maken met het werkwoord *litigo* en is *delitigat* dus een intensivum; het resultaat en doel is dat het woord ook ‘gezwollen’ of ‘opgeblazen’ is. Dit mogen we zeker aannemen, aangezien *delitigat* voor deze zin bedacht lijkt te zijn (neologisme). Dezelfde handelswijze hanteert Horatius in zijn bespreking van de tragedie, waar – ongepast – de taal van de komedie wordt gehanteerd. Het beeld dat het bijvoeglijk naamwoord *pedester*, ‘voet-’ alleen al oproept, is voldoende om een beeld van ‘laagheid’ te creëren. Voor een positie lager dan de voet zouden we in de onderwereld af moeten dalen. Overigens is het geen ongewone term, maar de visuele kracht van het woord is evident.

Maar de keuze voor het woord *sermo* - dat de taal aanduidt -, draagt deze stijl ook uit.⁶³ In de *Rhet. Her.* III, 23 staat: (*Sermo est oratio remissa et finitima cotidianae locutioni*)

⁶² (Rudd, 1989), 166 & (Brink, 1971), 180.

⁶³ In vergelijking lijkt mij ook de keuze voor *os* veelzeggend in de zin hiervoor, omdat de metoniem bij uitstek in de taal van de hoge stijl voorkomt.

‘Sermo’ is kalme spraak en bijna gelijk aan de dagelijkse spreekstijl. Het woord over de lage stijl gevat in een woord van de lage stijl. Horatius vervolgt zijn bespreking over de stijl van de komedie verder aan de hand van voorbeelden:

*Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque
proicit ampullas et sesquipedalia uerba,
si curat cor spectantis tetigisse querella.*

Telkens wanneer Telephus en Peleus, de pauper en de banneling, ieder hun bombastische stijl en anderhalve-voet-lange woorden overboord gooien, als ze zich erom bekommeren het hart van de toeschouwers te raken met hun jammerklachten.

Telephus en Peleus zijn beiden onderwerp van tragedies: Telephus was een koning van Mysia die door Achilles verwond werd en Peleus was de vader van Achilles.⁶⁴ Horatius zegt hier hoe een tragisch acteur soms met woorden uit het register van de komedie toch het juiste effect bij zijn toeschouwer weet op te roepen; hij laat hiermee ruimte aan de schrijver om soms van stijlregister te variëren. Vooral belangrijk voor ons zijn de woorden die hij hiervoor kiest. De woorden hebben namelijk iconische waarde. De hoge stijl, die soms losgelaten mag worden, wordt geduid met de woorden *ampullas* en *sesquipedalia uerba*. *Ampulla* is een diminutief van *amphora*, een grote (wijn)kruik. Een *ampulla* was een kleinere variant waar meestal olie in werd bewaard. Deze vaasjes hebben een bol buikje en dit beeld sluit aan bij hoe we de hoge stijl steeds aantreffen, opgeblazen en gezwollen. Deze term, sc. *ampulla* werd door de Griekse en Romeinse auteurs traditioneel gebezigd als aanduiding van het bombastische karakter van de hoge stijl.⁶⁵ *Sesquipedalia* is het adjectief dat *uerba* specificceert. ‘Anderhalve voet lang’, hetgeen gelijkstaat aan 45,72 cm. Het is overbodig om te zeggen dat dit erg lange woorden zijn. Wanneer wij het woord zelf bekijken, zien we dat *sesquipedalia* uit 13 letters bestaat: een van de langste woorden in het gehele werk! Beide woorden benadrukken dus het karakter van de hoge stijl en laten zien hoe dit bombastische karakter eruit ziet.

De *si*-zin leidt het emotionele aspect van tragische werken in: de opvatting dat deze werken het hart kunnen beroeren. De eerste zeven lettergrepen van de zin zijn lange

⁶⁴ (Rudd, 1989), 166. Hij noemt Telephus als geliefd personage voor de tragedie. De status, de daden en de nakomeling van Peleus kwalificeren hem mijns inziens ook als geschikt voor de tragedie.

⁶⁵ Ibidem.

lettergrepen; het spondeisch ritme overheerst.⁶⁶ Deze zin agiteert, de spanning wordt opgebouwd, omdat de leestijd als het ware gerekt wordt: hij prikkelt de emotie. Dit is precies waar de zin zelf het over heeft en daarmee is het metrum iconisch effectief in het overbrengen van zijn boodschap.

Horatius gaat verder op het onderwerp van de emotie in de komende verzen:

*Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt
et, quocumque uolent, animum auditoris agunto.
Vt ridentibus adrident, ita flentibus adflent
humani uultus; si uis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi; tum tua me infortunia laedent,
Telephe uel Peleu; male si mandata loqueris,
aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum
uultum uerba decent, iratum plena minarum,
ludentem lasciua, seuerum seria dictu.*

vv. 99-107.

Het is niet voldoende dat gedichten mooi zijn; ze moeten aangenaam zijn en waarheen ze maar willen de geest van de toehoorder leiden. Zoals de menselijke gezichten meelachen met lachende gezichten, zo ook huilen ze mee met huilende gezichten. Als je wil dat ik huil, moet je eerst zelf pijn lijden; dan pas zullen jouw lotgevallen mij kwetsen, Telephus of Peleus; als je berichten onkundig zult zeggen, dan zal ik of in slaap vallen of ik zal lachen. Treurige woorden horen bij een treurig gezicht, woorden gevuld met dreigementen bij een boos gezicht, wellustige dingen om te zeggen horen bij een speels gezicht, serieuze woorden om te zeggen bij een streng gezicht.

Alle verzen zijn van prescriptieve aard; de eerste twee verzen zetten deze aard meteen duidelijk neer. Horatius kiest in deze twee verzen toepasselijk voor de werkwoorden *sunto* en *agunto*. De iconische waarde bevindt zich in de keuze voor deze archaïsche imperativi. Horatius had ook voor coniunctivi of gangbare imperativi kunnen kiezen om het prescriptieve aspect van zijn opmerking duidelijk te maken. Hij kiest echter voor de archaïsche variant, waar vooral in de rechtspraak nog gebruik van werd gemaakt; dit versterkt het idee van een

⁶⁶ (Rudd, 1989), 167 & (Brink, 1971), 181.

voorschrift, een regel, veel meer dan een gangbare werkwoordsvorm ooit kan doen.⁶⁷ Het beeld van rechtspraak geeft de intentie van deze regels weer: het is uitdrukkelijk verplicht dat gedichten hieraan voldoen. Aan het begin van de passage wordt door deze bevelen gelijk de toon gezet en dat speelt mee in hoe de volgende verzen (101-7) vervolgens gelezen worden. De bevelende toon werpt zijn schaduw vooruit op de komende voorschriften.

Vanaf vers 101 beschrijft Horatius hoe emotie opgewekt moet worden. Een dichter moet eerst de emotie zelf laten zien, of iets laten zien dat over het algemeen de gewenste emotie oproept.⁶⁸ In de regels hieronder staat steeds vetgedrukt het woord dat duidt op wat de dichter moet doen, onderstreept staat het woord dat de hierop volgende emotie bij de toehoorder aanduidt.

*Ut **ridentibus** adrident, ita **flentibus** adflent
humani uultus; si uis me flere, **dolendum** est
primum ipsi tibi; tum **tua** me **infortunia** laedent,
Telephe uel Peleu; **male** si mandata loqueris,
aut dormitabo aut ridebo.*

De eerste vier vetgedrukte woorden(groepen) duiden op wat de dichter (wel) moet doen; deze woorden staan direct naast die reactie die ze oproepen (actie dichter: *ridentibus* en *flentibus* – reactie publiek: *adrident* en *adflent*). De causale relatie tussen de twee wordt hiermee benadrukt en het resultaat is van een bepaalde actie is meteen zichtbaar. Het laatste vetgedrukte woord duidt op wat een dichter juist niet moet doen en hier zien we dan ook een grote(re) afstand tussen het vetgedrukte en het onderstreepte stuk tekst. Het effect is niet adequaat. Waar we zien dat in de eerste vier voorbeelden het voorhouden van iets emotioneels samengaat (in tekst zowel als in uitvoering) met de reactie, blijft dit, wanneer foutief toegepast, achterwege.

Hierna legt Horatius uit hoe wat er gezegd wordt (*uerba/dictu*) moet samenwerken met hoe iemand dat presenteert (*uultum*⁶⁹): deze dingen moeten hand in hand gaan om geloofwaardig te zijn en de toeschouwer te beroeren. In dit geval maakt de plaatsing van de actie (*uerba/dictu*) t.o.v. de uiterlijke presentatie (*uultum*) de onderlinge relatie van de twee

⁶⁷ (Brink, 1971), 184. Hij noemt de taal van Horatius hier ‘quasi-legal’.

⁶⁸ Wanneer hij wil dat iemand huilt, moet hij ook daadwerkelijk iets droevigs tonen: hij moet weten wat dan gepast is om het publiek te presenteren.

⁶⁹ Er is enige discussie of *ludentem* en *seuerum* bij *uultum* horen of zelfstandig zijn: ze duiden echter in beide gevallen op hoe iemand zich presenteert en daarom maakt het voor de iconiciteit geen verschil. Ik vertaal ze als bijvoeglijk bij *uultum*.

aanschouwelijk. Vetgedrukt is de uitwerking van *uerba/dictu*, onderstreept de specificatie van *uultum*:

***Tristia** maestum*

*uultum uerba decent, iratum **plena minarum**,*

*ludentem lasciua, seuerum **seria dictu**.*

Wederom zien we dat de woorden direct naast elkaar staan. Daarbij wordt *iratum plena minarum* door de overheersing van de ‘m’ klank geharmoniseerd en verbindt alliteratie *ludentem lasciu*a en *seuerum seria* nog sterker met elkaar. Ook hier zien we hoe een bepaalde handeling een reactie oproept en dat dit verband duidelijk en sterk causaal is. Door de woorden zo nauw met elkaar te verbinden – door positie en door klank – wijst Horatius op hun onderlinge verband. Dit alludeert aan de causaliteit. Wederom gaan actie en reactie samen op iconische wijze.

III Onderwerp en karakter van de dichtkunst toegelicht aan de hand van drama en epiek

Traditionele en nieuwe onderwerpen; originaliteit en eigenheid (119-152).

Vanaf vers 119 komt Horatius te spreken over traditionele en nieuwe onderwerpen voor werken en hoe aan deze onderwerpen invulling moet worden gegeven. Hij bespreekt de grootte van een werk en de wijze van ordenen van een werk in de verzen 136-152:

*Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
"Fortunam Priami cantabo et nobile bellum".
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatus?
Parturient montes, nascetur ridiculus mus.
Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte:
"Dic mihi, Musa, uirum, captae post tempora Troiae
qui mores hominum multorum uidit et urbes".
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdim.
Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo;
semper ad euentum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit, et quae
desperat tractata nitescere posse, relinquit,
atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet,
primo ne medium, medio ne discrepet imum.*

En niet zul je beginnen zoals de cyclische schrijver lang geleden:

“ik zal het lot van Priamus bezingen en de vermaarde oorlog.”

Wat, een zo grote opengesperde muil waardig, zal deze opschepper te berde brengen?

Bergen zullen in barensood zijn, een belachelijke muis zal geboren worden!

Hoeveel beter hij, die niets op onbehoorlijke wijze begint:

“bezing mij, Muze, de man, die, na de tijd van de inname van Troje,
de gewoonten van de vele mensen en hun steden zag.”

Geen rook uit bliksem, maar uit rook overweegt hij licht te geven,
om hieruit spectaculaire wonderbaarlijkheden voor de dag te halen,

Antipathes, Scylla en samen met de Cycloop Charybdis.

Niet begint hij Diomedes' terugkeer vanaf de dood van Meleager,

of de Trojaanse oorlog vanaf het tweelingei;

altijd snelt hij naar de afloop en hij sleurt zijn toehoorder naar het midden van het

verhaal, niet anders dan al bekend verondersteld, en dat waarvan hij

wanhoopt dat het kan stralen door zijn behandeling, laat hij weg,

en zó (kunstig) verzint hij, zó (kunstig) vermengt hij onware dingen met ware,

dat het midden niet disharmonieert met het begin, en het einde niet met het midden.

Een aantal verzen in deze passage zijn interessant in het kader van iconiciteit. In vers 138 spreekt Horatius over *tanto hiatu* om aan te geven dat het voorbeeld – de gehele Trojaanse oorlog bespreken (v. 137) – veel te breed is. *Tanto hiatu* is een hyperbaton.⁷⁰ Hier krijgen we door de positionering een beeld van die breedte, die ook een opengesperde muil kenmerkt. Er is letterlijk een *tantus hiatus*⁷¹ tussen *tanto* en *hiato*.

In het volgende vers zien wij een adaptatie van een Griekse uitdrukking: ὄδινεν ὄρος εἶτα μῦν ἀπέτεκεν.⁷² Over het gebruik van Griekse woorden en uitdrukkingen als neologismen zei Horatius eerder dat deze met mate mogen worden gebruikt, wanneer ze ‘*Graeco fonte cadent parce detorta* / op spaarzame wijze omgebogen uit Griekse bron stromen.’ In de uitdrukking van vers 139 zien we de gepolijste versie van de Griekse variant. Horatius plaatst de twee beelden (de berg en de muis) aan de buitenzijdes van de zin, om de discrepantie tussen de twee te benadrukken.⁷³ Daarbij vergroot hij ‘berg’ tot ‘bergen’ en verkleint hij de ‘muis’ tot een ‘belachelijke muis’.⁷⁴ Ook haalt hij het bijwoord van tijd weg; dit is namelijk voor het beeld niet nodig en doet daarmee enkel af aan de snedigheid die een uitdrukking vaak kenmerkt. Mijns inziens is dit beeld hiermee sterker dan zijn Griekse voorganger. In ieder geval houdt Horatius zich aan zijn eigen voorschrift door het Grieks spaarzaam en gebalanceerd, om te vormen. Door het meervoud van het eerste woord, na vers 138 dat eindigt met het woord *hiatu* (!), nemen we het beeld van een mond mee in het lezen van deze zin. Dit lijkt het volgende plaatje te presenteren: opgeblazen wangen (de bergen die gezwollen zijn door de zwangerschap) die een verhaal eruit persen met teleurstellend resultaat. Niet alleen is

⁷⁰ Zoals in het geval van de *purpureus pannus* in verzen 15-16, waarbij deze *late* moest schitteren. Dit werd iconisch weergegeven door de hyperbaton waarin deze woorden (sc. *purpureus* en *pannus*) stonden.

⁷¹ I.e. Een groot gat. Wanneer *hiatus* naar een mens en/of zijn taalgebruik verwijst betekent het vaak een ver opengesperde mond. De letterlijk betekenis is natuurlijk een opening, een gaping.

⁷² Een berg heeft barensweeën, vervolgens baart hij een muis. Diogenian. 8.75. Rudd, 173.

⁷³ De discrepantie in grootte.

⁷⁴ ‘Verkleint’ in de zin dat iets dat als belachelijk gezien wordt als van geringere (i.e. kleinere) waarde zal worden gevoeld dan iets dat niet belachelijk is.

de uitdrukking een adaptatie van een Griekse uitdrukking, de *riciculus mus* is ook een verwijzing naar Vergilius' *Georgica* I. In de desbetreffende passage geeft Vergilius een aantal voorbeelden van oude uitdrukkingen. In de verzen 181-2 staat: ... *saepe exiguus mus / sub terris posuitque domos eatque horrea fecit*.⁷⁵ Net als de *exiguus mus* staat de *ridiculus mus* aan het verseinde. Horatius aemuleert Vergilius mijns inziens.; *ridiculus* is een scherpere en daarmee grappigere aanduiding dan *exiguus*.

Zowel Brink als Rudd vinden de uitdrukking inhoudelijk niet geschikt voor de boodschap in de tekst. Horatius uit met deze opmerking zijn afkeuring. Nadat een schrijver grote beloftes over zijn komende werk heeft gedaan (barensnood), komt hij op de proppen met een veel te groot werk (de muis).⁷⁶ Een muis is echter klein werpen Brink en Rudd op.⁷⁷ Maar wanneer we bedenken dat klein ook een waardeoordeel met zich mee kan dragen, een negatief waardeoordeel in dit geval, is dit probleem mijns inziens opgelost.

In vers 145 bespreekt Horatius een aantal wonderbaarlijkheden die de grote ependichter Homerus in zijn gedicht de *Odysee* verwerkt heeft: *Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdim*. Ik wil hierbij inzoomen op Scylla en Charybdis. Deze twee monsters bevinden zich in Homerus' epos tegenover elkaar aan weerszijden van een zeestraat, waar onder andere de held Odysseus tussendoor moet reizen. Horatius heeft deze twee aan weerszijden van een ander monster geplaatst. Dit zal een aardigheidje voor de oplettende lezer zijn geweest en geeft eens te meer blijk van Horatius' iconische insteek. Ook is dit vers interessant om te lezen in combinatie met de verzen 148-9: *in medias res non secus ac notas auditorem rapit*. Horatius presenteert de lezer in vers 145 namelijk een aantal van de avonturen van Odysseus,⁷⁸ waarbij hij ook lijkt te veronderstellen dat de lezer deze referenties herkent. Wederom maakt Horatius in zijn gedicht zijn eigen voorschriften aanschouwelijk. In dit geval zien we zijn voorschrift al toegepast in het gedicht voordat het expliciet vernoemt is. Vervolgens zijn we in de passage aanbeland bij de kwestie hoe een werk dient te beginnen en lezen we het voorschrift om *in medias res* te beginnen.

De vraag is nu of de *Ars* ook *in medias res* begint en als we terugkijken naar de opening van het werk lijkt dit wel het geval. Zoals Brink opmerkt worden wij zonder waarschuwing geconfronteerd met de kritische behandeling van een onbekende afbeelding, die gedurende meerdere regels in beeld wordt gebracht. Pas in de verzen 6-10 krijgen we een

⁷⁵ Dikwijls richt de kleine muis onder de grond een huis op en maakt voorraadkamers.

⁷⁶ Het hele lot van Priamus, dus de hele Trojaanse oorlog (van begin tot einde). Dit is veel langer dan de periode die de *Ilias* beslaat.

⁷⁷ (Rudd, 1989), 174 & (Brink, 1971), 215.

⁷⁸ Dit kan opgevat worden als *in medias res*.

idee waar Horatius naartoe wil.⁷⁹ Dit beeld en alles wat eraan gerelateerd is, is van belang voor het hele gedicht. Zoals gezegd vormt het een eenheid met het beeld aan het einde van het werk. Door het beeld aan het voorschrift van *in media res* te laten voldoen, lijkt de afbeelding van nog meer belang te zijn. Deze monsterlijke afbeelding zal verderop in de bespreking terugkomen.⁸⁰

Ook op micro-niveau valt de toepassing van *in medias res* te ontwaren. We hebben eerder al uitgebreid gekeken naar de bespreking van de *genera dicendi* in verzen 26-28:

*...sectantem leuia nerui
deficiunt animique; professus grandia turget;
serpit humi tutus nimium timidusque procellae.*

De middelste stijl wordt hier als eerste besproken, gevolgd door de hoge stijl en als laatste de lage stijl. Hij bespreekt de middelste stijl in letterlijke zin *in medias res*. Wederom wordt een voorschrift iconisch weergegeven. Net als in het geval van Scylla en Charybdis zien we hier met terugwerkende kracht de iconische behandeling van onderwerpen in de *Ars*.

Het laatste vers van deze passage, vers 152, verwijst wederom naar de harmonie die een gedicht dient te bezitten en is sterk iconisch:

primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Opdat het midden niet met het begin, het einde niet met het midden disharmonieert.

Het woord voor begin staat op de eerste plek in de zin, het woord voor midden staat in het midden van de zin (2x) en het woord voor het einde staat op de laatste plaats in de zin. Deze weergaves zijn geheel overeenkomstig met hun betekenis. Nu dringt de vraag zich op of er harmonie tussen de delen onderling is (*ne discrepet*). De zelfstandige naamwoorden zijn parallel geplaatst: (dativus 1 *ne* nominativus 1, dativus 2 *ne discrepet* nominativus 2). Feitelijk valt grammaticaal zelfs *primo* met *imum* te verbinden en *medium* met *medio*. Alles is onderling te verbinden en als één geheel te zien. Deze zin is buitengewoon representatief voor de belangrijkste eis die Horatius aan een dichtwerk stelt.

⁷⁹ (Brink, 1971), 85.

⁸⁰ De betekenis van de eigenschappen van het beeld aan het einde en het begin van het werk in een bredere context zal bij de bespreking van de structuur naar voren komen.

IV Drama

Karakters; de voorstelling; toneelregels; muziek; het saterspel; Grieks drama; Romeins drama (153-294).

Horatius stapt nu over op de bespreking van tragedie op toneel. Over het verschil in effect op de emotie van, enerzijds, een gebeurtenis op het toneel uitvoeren en, anderzijds, een gebeurtenis vertellen aan het publiek zegt hij in de verzen 179-181:

*Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
Segnius inritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus...*

Of een gebeurtenis wordt op het toneel opgevoerd, óf nadat de gebeurtenis is uitgevoerd wordt deze verteld. Slapper prikkelen handelingen die binnenkomen via de oren de geesten, dan die zijn blootgesteld aan de betrouwbare ogen...

In deze uitspraak verwerkt Horatius een Grieks gezegde: ὄτων πιστότεροι ὀφθαλμοί, namelijk ‘de ogen zijn betrouwbaarder dan de oren.’ Waar in het Grieks de nadruk echter ligt op het waarnemen, gaat het Horatius om het emotionele effect. Zoals we al eerder zagen, Horatius heeft ook hier weer *Graeco fonte* een uitdrukking overgenomen en aangepast aan zijn eigen boodschap (dus *detorta*).

Horatius schrijft ook voor wat soort gebeurtenissen mogen worden opgevoerd op het toneel en wat in een bodescene aan bod dient te komen, verzen 182-87:

*.... non tamen intus
digna geri promes in scaenam multaque tolles
ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem.*

toch zal je handelingen die binnen uitgevoerd moeten worden niet op het toneel tonen, en van onze ogen zal je vele zaken weghouden, die de aanwezige welbespraaktheid spoedig moet vertellen. Laat Medea haar kinderen niet vermoorden ten overstaan van

het publiek, of de goddeloze Atreus niet openlijk menselijk vlees koken, laat Procne niet veranderen in een vogel, Cadmus niet in een slang.

De *facundia praesens* verwijst naar de bode, die in een monoloog zal vertellen wat er gebeurd is. Maar als we *facundia praesens* letterlijk opvatten,⁸¹ zien we deze terug in de daaropvolgende drie verzen: Medea's moorden, Atreus' opdienen van zijn kind, Procne die in een vogel verandert en Cadmus die in een slang verandert. Alle vier gruwelijkheden uit het repertoire van de tragedie. Om deze als iconisch te kunnen duiden, moeten we bezien of we door de woordkeuze en stilistische opmaak kunnen spreken van *facundia*.

In de eerste twee verzen zien we dat de gruwelijkheid van de gebeurtenis uiteindelijk openbaart aan de lezer pas aan het einde van het vers te vinden is. In vers 185 komt *trucidet* echt helemaal aan het einde, in vers 186 is de woordvolgorde ook zodanig, dat de sterkste indicatoren van de gruwelijkheid van de gebeurtenis de laatste drie woorden van het vers zijn; de uitvoerder, *nefarius Atreus*, en wat er gekookt wordt, *exta*.⁸² Het dramatisch effect van deze vertelwijze is sterk, ook al zijn de verhalen bekend; het blijven gruwelijkheden. Het uitstellen van het gruwelijke, waarvan de lezer weet dat het gaat komen, veroorzaakt anticipatie – spanning vooraf – meer dan het *shockeffect* van de 'ontknoping' zelf. Deze anticipatie is op z'n eigen manier echter ook een dramatisch effect.

Vers 186 en 187 zijn met elkaar verbonden door de anafoor *aut....aut...* Vers 187 heeft een chiasmatische structuur: praep. + acc./ nom./ verbum/ nom./ praep. + acc. Daarnaast wordt de harmonie tussen de twee delen van het vers benadrukt door de twee accusativi: de alliteratie van de *a-* en de uitgang *uem*.

Al met al lijkt het me terecht om te zeggen dat *facundia* een grote rol heeft gespeeld in het dichten van deze verzen. Hiermee heeft Horatius dus laten zien hoe gruwelijkheden moeten worden behandeld. Zoals hij zei, hij heeft de zaken weggenomen *ex oculis* en in plaats daarvan heeft hij ze verteld d.m.v. *praesens facundia*.

Horatius behandelt vervolgens de compositie van de tragedie in akten en de rol van het koor. Over dit laatste zegt hij in de verzen 193-95:

⁸¹ Ik ben ervan overtuigd dat dubbelzinnigheid Horatius niet vreemd is.

⁸² Het tweede woord in de regel is *humana*, wat de gruwel maakt tot wat het is: het eten van *mensen*vlees. Echter zal enkel het bijvoeglijk naamwoord op dit punt in het vers nog vele andere zelfstandige naamwoorden en gebeurtenissen aan zich gekoppeld kunnen krijgen. Daarom zie ik een uitstel van de verwoording van de daadwerkelijke gruwel voor dramatisch effect.

*Actoris partis chorus officiumque uirile
defendat, neu quid medios intercinat actus,
quod non proposito conducat et haereat apte.*

Laat het chorus zich ontfermen over de mannelijke taak
van de acteursrol, en niet iets midden tussen de aktes zingen,
dat het plot niet vooruithelpt en er niet geschikt bij aansluit.

Ik wil inzoomen op de woordgroep *medios intercinat actus*. Zowel Rudd als Brink wijzen erop dat *intercinat* een neologisme van Horatius is. Daarnaast combineert Horatius dit met het lijdend voorwerp *medios...actus* liever dan een praepositio (*inter*) met de accusativus (*actus*). Vanuit het iconisch kader kunnen we dit, wat we toch wel geknutsel met woorden mogen noemen, verklaren. Horatius geeft hier namelijk wederom een voorbeeld van wat er niet mag gebeuren en hij geeft de fout ook weer. De woorden die de aktes beschrijven plaatst hij om het werkwoord heen. Dit werkwoord is de handeling van iets tussen de aktes zingen. Wanneer Horatius niet voor deze constructie zou hebben gekozen, maar voor *inter actus cinat*, zou hij niet aantonen wat hij zegt. De positionering van de woorden geeft weer wat hij beschrijft. Kort na deze verzen zien we dat Horatius nog tweemaal door de positionering van woorden weergeeft wat hij beschrijft.

Het gedicht behandelt nog steeds wat het koor dient te doen en in vers 199 staat *[laudat] apertis otia portis*, '[het dient te prijzen] de vrede met geopende poorten.' Het beeld dat Horatius hier creëert zijn de twee deuren van een poort die wanneer ze geopend zijn de doorgang kunnen verschaffen aan de vrede; deze kan metaforisch 'naar buiten treden', i.e. er zijn. Dit kan niet slaan op de tempel van Janus; deze is gesloten in tijden van vrede.⁸³ Daarom is het waarschijnlijker dat het verwijst naar de poorten van een stadsmuur; in tijden van vrede hoeven die niet gebarricadeerd te zijn.

Horatius gaat vanaf vers 202 in op de geschiedenis van muziek in de tragedie. Het verloop van de tijd duidt hij in deze passage met enkele treffende beelden om onder andere de groei van de bevolking door de tijd heen te benadrukken. In vers 208-9 zien we de volgende beschrijving:

Postquam coepit agros extendere uictor et urbem

⁸³ (Green, 2000), 302-3.

latior amplecti murus...

Nadat de overwinnaar zijn akkers begon uit te breiden en een bredere muur de stad begon te omringen...

Het gaat hier om de woordgroep *latior amplecti murus*. De beschrijving van een bredere muur die iets omringt, zien we terug. Niet de stad (*urbem*) zoals de beschrijving zegt, maar het werkwoord dat deze handeling beschrijft wordt door de muur omringd: we zien *latior* en *murus* om het werkwoord heen staan. Vrij kort op elkaar dus drie momenten waar we in de woordvolgorde de iconische weergave zien.

Over de geschiedenis van de muziek zegt Horatius in vers 211: *accessit numerisque modisque licentia maior*, ‘er kwam een grotere ongebondenheid aan ritmes en maten. – *Que...–que* is archaisch idioom en heeft een epische connotatie.⁸⁴ Het benadrukken van ‘en’ lijkt geheel onnodig voor de woorden waar het tegenaan staat. De *–que...–que* constructie creëert daarnaast een ongewoon caesuraal patroon. De caesuur die in het midden hoort te vallen, verdwijnt, aangezien de woorden *numeris* en *modis* door *–que...–que* aaneengeschakeld gelezen moeten worden. Dit is een weergave van *maior licentia* in het geval van *numerus* en *modus*.

Deze ‘ongebondenheid’ wordt verder uitgewerkt door Horatius in de komende verzen. Vanaf vers 217-9 gaat hij daarbij in op het taalgebruik:

*et tulit eloquium insolitum facundia praeceps,
utiliumque sagax rerum et diuina futuri
sortilegis non discrepuit sententia Delphis.*

en onbezonnen welbespraaktheid bracht ongewoon taalgebruik voort en de (kernachtige) formulering, scherpzinnig in nuttige zaken en de toekomst voorspellend, verschilde niet meer van de Delphische orakelspreuken.

Horatius’ iconische weergave van de *facundia* die iets *insolitum* voortbrengt is het zelfstandig naamwoord bij *insolitum* zelf. De vorm *eloquium* (i.p.v. *elocutio*) zien we hier bij Horatius voor het eerst. Het gebruik van *sagax* en *diuina* met de genitivus in het volgende vers zijn

⁸⁴ (Brink, 1971) 92.

eveneens voorbeelden van ‘ongewoon taalgebruik’, aangezien dit hier ook voor de eerste maal zo gebruikt wordt. Het is een uitbreiding op de bestaande ‘adjectiva met genitivus’ vormen.⁸⁵ Daarnaast zien we alleen hier in het Latijn dat het woord *Delphis* bijvoeglijk wordt gebruikt.⁸⁶

Vers 218 en 219 zijn voorts iconisch in de positionering van de woorden. Er wordt beschreven hoe de *sententia* niet meer te onderscheiden is van de orakelspreuk van Delphi. Hieronder zal ik de zinnen nogmaals weergeven en vet drukken wat bij *sententia* hoort, onderstrepen wat bij de orakelspreuk hoort.

utiliumque sagax rerum et *diuina futuri*
sortilegis non discrepuit ***sententia Delphis***

Het bovenstaande toont duidelijk aan hoe Horatius iconisch weergeeft dat er ‘geen onderscheid’ meer is tussen de *sententia* en de orakelspreuk. De woordgroepen staan volledig door elkaar heen. Hoewel *diuina futuri* natuurlijk inhoudelijk bij de orakelspreuk van Delphi hoort, hoort het grammaticaal bij *sententia*: *diuina futuri* is namelijk verbonden met *utiliumque sagax rerum* – dat zowel grammaticaal als inhoudelijk bij *sententia* hoort – middels *et*. *Et* geeft aan dat de delen die het verbindt op éénzelfde niveau bij elkaar horen. Deze twee woordgroepen horen echter inhoudelijk niet op één lijn. Door deze positionering wordt het verschil tussen de inhoud van de *sententia* en de orakelspreuk onduidelijk. Dit is een heel sterke weergave van hoe er geen onderscheid meer tussen twee zaken te ontdekken valt. Daarbij verschuift de formulering in de richting van de orakelspreuk, we einigen de zin met de woorden *sententia Delphis*. De orakelspreuk staat bekend om zijn onduidelijke karakter. Deze twee verzen laten de lezer een tijdje puzzelen voor hij weet wat waarbij hoort en welke boodschap hier nu gelezen kan worden.

Hierna komt Horatius te spreken over de saterspelen. In de volgende passage spreekt hij over het taalgebruik hierin, dat tussen de hoge stijl en de lage stijl moet zijn:

Uerum ita risores, ita commendare dicacis
conueniet Satyros, ita uertere seria ludo,
ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros,
regali conspectus in auro nuper et ostro,

⁸⁵ (Brink, 1971) 272. Ongewoon taalgebruik heeft hier vooral betrekking op de stijl; daar valt de keuze voor de zinsconstructie ook onder. Vandaar dat een nieuwe constructie als *insolitus* gezien kan worden.

⁸⁶ (Rudd, 1989) 186-7.

*migret in obscuras humili sermone tabernas,
aut, dum uitat humum, nubes et inania captet. vv 225-30.*

Maar het zal passend zijn zó lachende en zó spottende satyrs te tonen en zó het serieuze naar het speelse te draaien, dat welke god en welke held ook maar erbij zal worden gehaald, zojuist nog gezien in gouden of purperen koningsgewaad, niet zal overgaan naar obscure hutten met simpel taalgebruik of, terwijl hij de aarde vermijdt, de wolken en ijle dingen zal pakken.

De god of held in een gouden of purperen koningsgewaad is een personage dat past bij de tragedie. De tragedie wordt gekenmerkt door de hoge stijl. Het woord *regali* duidt hierop; de hoge klasse is waar de hoge stijl bij thuishoort. Het koninklijke behoort uiteraard bij de top.

De waarschuwing voor de abrupte overgang naar de lage stijl in vers 229 is eveneens iconisch. We zien het in de benaming van de taal, *humili sermone*. We hebben al gezien dat *sermo* het woord is dat de lage stijl aanduidt.⁸⁷ Daarnaast is *humilis* ook een sterke visuele weergave van de lage stijl, aangezien het afkomstig is van het woord *humus*, ‘grond’.⁸⁸ De iconiciteit van de boodschap zien we ook terug in de locatie waarnaar het personage *migret*, namelijk *taberna*. Waar *taberna* precies naar verwijst is onderwerp van discussie. Rudd meent dat het een verwijzing zou kunnen zijn naar de *fabula tabernaria*, waarvan armzalige hutjes het onderwerp waren.⁸⁹ Brink noemt deze mogelijkheid ook, maar geeft ook de optie dat het naar kroegen zou kunnen verwijzen.⁹⁰ Het lezen van de *Ars* tot zover doet mij vermoeden dat Horatius sowieso zelf aan allebei de verwijzingen gedacht zal hebben. Allebei voldoen namelijk: het gaat over taal die gesproken wordt door de lagere klasse, omdat er over de lage stijl wordt gesproken. In beide plaatsen kan deze klasse zich ophouden en kan deze stijl dus gesproken worden. Het is duidelijk hoe Horatius wederom in het spreken over stijlen deze stijlen aanschouwelijk maakt.

Vers 229 is daarnaast iconisch op een andere, reeds vaker geziene, wijze. Dit draait om de positionering van *obscuras humili sermone tabernas*. De locatie, *obscuras tabernas*,

⁸⁷ *Rhet. Her.* III, 23.

⁸⁸ Natuurlijk is dit een hele gangbare wijze om dit te zeggen; dit maakt het echter niet minder iconisch.

⁸⁹ (Rudd, 1989) 188.

⁹⁰ (Brink, 1971) 282.

waarbinnen de taal, *humili sermone*, gesproken wordt, staat om de taal heen en positioneert deze zo letterlijk ‘binnenin’.⁹¹

In vers 230 waarschuwt Horatius in het vermijden van de lage stijl voor het doorschieten naar de hoge stijl. *Uitat humum* is net als *humilis* uit het vorige vers een duidelijke visuele weergave van de lage stijl. *Nubes*, wolken (die hoog boven het hoofd zweven) sluiten goed aan bij het beeld van een opgeblazen en gezwollen stijl.⁹² *Inane* heeft in de poëzie vaak betrekking op de lucht, de ether, en versterkt het beeld dat de wolk oproept.⁹³ Duidelijk zien we de hoge stijl en de lage stijl tweemaal weergegeven. De structurering is chastisch, omdat dit de tegenstelling van de tendensen benadrukt.

Horatius’ bespreking van het saterspel komt op een opvallend punt in de tekst. Met 476 verzen begint de zin *Non ego inornata et dominantia nomina solum uerbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo* middenin het gedicht. De iconische waarde moge hier duidelijk zijn, aangezien de stijl waar hij voor pleit ook de middenstijl is. Nu doet hij dat uiteraard niet alleen op dit punt. Echter is de wijze waarop hij dit in deze verzen bespreekt erg opvallend. Na de aanhef in het begin van het gedicht, is dit de enige andere plek in het werk waar Horatius de Pisones direct aanspreekt. In zijn overige brieven spreekt hij de adressaat slechts eenmaal aan.⁹⁴ Het is het enige punt in de tekst waar Horatius zichzelf direct als *scriptor* aanduidt, wat in deze significant is aangezien hij een gedicht schrijft over de dichtkunst en over dichters. Daarnaast lijkt Horatius hier een geheel nieuwe opvoering voor het Romeinse toneel aan te prijzen; er is geen enkel bewijs dat er saterspelen waren in Rome voor Horatius’ tijd en het lijkt erop dat Horatius hier het saterspel wil introduceren als de toneelvorm tussen tragedie en komedie in.⁹⁵

Al met al zouden we kunnen zeggen dat deze zin van programmatistische aard is. De aanhef tot de Pisones wijst hierop, omdat dit een *locus communis* is die we meestal terugzien in het begin van het gedicht, waar de intentie van het werk ook te vinden valt. Dat Horatius ervoor kiest om deze aanhef nogmaals te gebruiken in het midden van het werk, moeten we daarom in het kader van iconiciteit begrijpen: de plaatsing van deze bespreking in het midden draagt namelijk bij aan de boodschap die hij uitspreekt. Deze lezing wordt gesteund door de

⁹¹ *Humili sermone* zou ook als ablativus causae bij *obscuras* gelezen kunnen worden. Acro en Porphyrio ad 229 zeggen echter expliciet dat de *tabernae* niet *obscurae* zijn door de taal. Ook Orellius ad 229 zegt dat *obscuras* te maken heeft de plek waar een *taberna* gewoonlijk gelegen is.

⁹² *Rhet. Her.* IV, 15.

⁹³ (Brink, 1971), 282-3.

⁹⁴ (Brink, 1971), 286.

⁹⁵ (Brink, 1971), 274-5 & (Slenders, 2007), 25.

collectie *Carmina*. In 23 BCE geeft Horatius boek I tot III van de *Carmina* uit. Het feit dat hij drie boeken tegelijk uitgeeft suggereert duidelijk een zorgvuldige ordening van *carmina*.⁹⁶

Het vermijden van extremen is een belangrijk thema in de *Carmina*. Toepasselijk in het midden(!) van de collectie vinden we *Carmen* 2.10.⁹⁷ Hierin treffen we het volgende stanza aan: *Auream quisquis mediocritatem / diligit, tutus caret obsolete / sordibus tecti, caret inuidenda / sobrius aula*.⁹⁸ De melding van de term ‘het gulden midden’ op deze plek in het werk wijst op de significantie van dit thema.⁹⁹ In de *Ars* zien we ook de aanmaning om extremen in stijl te vermijden. In de *Carmina* expliciteert Horatius zijn thema door *aurea mediocritas* letterlijk in het midden van de collectie te vermelden, ook in de *Ars* bezet de *mediocritas* het midden. Eveneens wordt in de *Ars* het thema dat door het werk heen aanwezig is, namelijk de *aurea mediocritas*, aanschouwelijk gemaakt.

We zullen de iconische weergave van de middenstijl nu ook bekijken op vers- en woordniveau.

In de volgende drie verzen (verzen 231-3) staat net als in de vorige verzen een weergave van de hoge en lage stijl.¹⁰⁰ Hier lopen verschillende niveaus door elkaar. Het gaat hier nog steeds over de middenstijl als verkieslijke stijl voor het saterspel met de expliciete waarschuwing dat de hoge en lage stijl niet door elkaar moeten lopen. Allereerst zal ik de inhoudelijk weergave van de stijlen duiden: **dikgedrukt** is de hoge stijl, de tragedie, *schuin* de middenstijl, het saterspel en onderstreept de lage stijl, de komedie.

Effutire leuis indigna **tragoedia** uersus,
ut *festis matrona moueri iussa diebus*,
intererit Satyris paulum pudibunda proteruis.

Een tragedie, onwaardig om lichtzinnige verzen uit te flappen, zal,
(zo)als een matrone aan wie bevolen is zich te bewegen op feestdagen,
bedeesd een beetje meedoen met de schaamteloze saters.

⁹⁶ (Armstrong, 1989), 68.

⁹⁷ *Carmina* II bestaat uit 20 oden.

⁹⁸ ‘Wie ook maar de gulden middenweg liefheeft, veilig ontbeert hij de vuiligheden van een vervallen huis, ingetogen ontbeert hij een benijdenswaardig paleis.’

⁹⁹ (Porter, 1987), 250-1

¹⁰⁰ Deze twee groepen staan echter beiden op zichzelf : het perspectief van de bespreking is anders.

De *matrona* is een typisch tragediekarakter; een vrouw van gegoede, hoge, klasse.¹⁰¹ Dansen op publieke gelegenheden past niet in het waardige karakter van de tragedie, maar een *matrona*, een waardig personage (uit de tragedie), past ook niet in de komedie.¹⁰² Waar ze wel past zien we aan de woorden *paulum pudibunda*. Door haar “bedeesd een beetje meedoen” toont zij zich bewust van zowel haar waardigheid als de frivoliteit die de gelegenheid vereist. Zij wordt hiermee een nieuw karakter, dat lijkt te voldoen aan de middenweg die Horatius tussen hoge en lage stijl vereist voor de middenstijl.

De woordkeus is eveneens iconisch. *Effutire* is een woord dat thuishoort in de komedie, maar wordt gebruikt om te tragedie aan te duiden. Hier zien we dus zowel de hoge als de lage stijl. En ook hier toont Horatius dus weer hoe de stijlen niet gebruikt moeten worden. De stijl die hij verkiest geeft hij wel weer zoals het hoort: voor de middenstijl in het middelste vers (in het midden van de zin) van deze passage gebruikt hij de mediale vorm van *mouere*. Dit is grammaticaal noch semantisch strikt noodzakelijk en daarmee een bewuste keuze. Ook *paulum* als bijwoord bij *intererit* geeft de middenstijl iconisch weer: niet zeer uitbundig meefeesten, ook niet totaal afkeerd zijn van het feesten, maar juist deze extremen vermijden en een beetje meedoen: *aurea mediocritas*.

Horatius vervolgt zijn bespreking van de middenstijl en haalt wederom voorbeelden aan van dingen die vermeden dienen te worden.

*Non ego inornata et dominantia nomina solum
uerbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo... Vv. 234-5.*

Ik zal niet alleen van onversierde en heersende naamwoorden
en werkwoorden houden, Pisonen, als schrijver van saterspelen...

Hij gebruikt hier woorden die precies het tegenovergestelde zijn van wat ze letterlijk betekenen. *Inornata* duidt op woorden zonder retorische versiering. Echter is dit woord in combinatie met *non* een litotes, een stijlfiguur dat onderdeel is van de retorica. Daarnaast zegt Horatius niet alleen standaard naamwoorden en werkwoorden te zullen gebruiken. Hiervoor kiest hij het bijvoeglijk naamwoord *dominantia*. Dit is echter geheel niet de standaard manier om deze woorden aan te duiden. Het Griekse τὸ κύριον ὄνομα was volgens Aristoteles, in zijn

¹⁰¹ De hoge stijl, de tragedie, kent als hoofdkarakters altijd de mensen van hoge afkomst. De komedie kent als hoofdkarakters juist mensen van lagere afkomst.

¹⁰² (Brink, 1971), 283-4 & (Rudd, 1989), 188-9.

autoritaire *Rhetorica*, dé naam om gewone en bekende naam van zaken aan te duiden. Dit werd door de autoriteit in de retorica bij de Romeinen, Cicero, vertaald naar *proprium nomen*.¹⁰³ Horatius kiest voor een eigen vertaling van het Griekse κύριος, wat letterlijk ‘meester zijnde van’ betekent.¹⁰⁴ *Dominantium* is een afgeleide van het werkwoord *dominari*, wat ‘meester zijn’ betekent. Een neologisme *Graeco fonte* wordt gebruikt om gewone en bekende namen aan te duiden. Op inhoudelijk niveau geeft hij met deze woorden wel precies weer wat hij vindt dat een *Satyrorum scriptor* moet doen.

Van de keuze voor woorden gaat Horatius door op de stijl die de schrijver van het saterspel dient te hebben. In de volgende vier verzen zet hij weer de ‘extremen’ van de hoge stijl af tegen de extremen van de lage stijl, zodat de middenstijl concreter wordt voor de lezer.

*nec sic enitar tragico diferre colori
ut nihil intersit Davusne loquatur et audax
Pythias, emuncto lucrata Simone talentum,
an custos famulusque dei Silenus alumni.*

en niet zal ik me zó inspannen te verschillen van de tragische kleur,
dat het niets uitmaakt of Davus spreekt of de overmoedige Pythias,
die een talent heeft verkregen door Simon bij de neus te nemen,
of Silenus, bewaker en dienaar van de jonge god.

Onafgebroken blijft hij spelen met de iconische weergave van zijn woorden. Het eerste vers over de tragedie bestempelt ‘stijl’ als *color*. Samen met *colores* in vers 86 van de *AP* is dit de eerste maal dat het woord in deze betekenis gebruikt wordt.¹⁰⁵ Zoals we zagen bij *dominantia* in vers 234 verandert Horatius ook hier de terminologie van een technisch woord, al is er hier dan sprake van een semantisch neologisme in plaats van een lexicologisch neologisme. In zijn bespreking over de middenstijl houdt hij hier inderdaad niet alleen van heersende naamwoorden¹⁰⁶: hij creëert iets nieuws door *color* een nieuwe betekenis te geven.

De volgende twee verzen beschrijven de komedie. Het personage dat spreekt namens de komedie krijgt de naam Davus; dit was een typische naam voor een slaaf in de komedie.¹⁰⁷

¹⁰³ (Brink, 1971), 285.

¹⁰⁴ (Rudd, 1989), 189.

¹⁰⁵ (Brink, 1971), 173. Waarschijnlijk een vertaling *Graeco fonte* van χρώμα, ‘kleur’.

¹⁰⁶ Non ego (...) dominantia nomina solum / (...) Satyrorum scriptor amabo... Vv. 234-5.

¹⁰⁷ (Brink, 1971), 287 & (Rudd, 1989), 189.

Voorts is *emuncto* (*emungere*) een vulgair woord dat we kennen uit de komedie.¹⁰⁸ De komedie wordt hier daarmee iconisch weergegeven, omdat Horatius haar bespreekt met een woord dat haar representeert. Pythias is hoogstwaarschijnlijk de slavin die haar meester Simo bedriegt.¹⁰⁹ En Horatius completeert het chiasme (tragedie: vers 236 – komedie: vers 237 – komedie: vers 238 – tragedie: vers 239) met de bespreking van de tragedie in het laatste vers middels het karakter van Silenus. Hij is nu vooral bekend als vader van de saters. Vanaf de 5^e eeuw BCE is hij echter al bekend als opvoeder en leraar van de god Dionysus en als een wijs en gerespecteerd man zowel in de Griekse als de Romeinse literatuur.¹¹⁰ Ik zie Silenus dan ook als een verpersoonlijking van een wijze man hier. Het gebruik van het woord *an* aan het begin van het vers impliceert dus ook een tegenstelling mijns inziens, het is beperkend.¹¹¹ Silenus heeft hier een ‘edele’ connotatie; deze presentatie kunnen we met de tragedie verbinden.

Daarnaast zien we ook de middenstijl in actie. Met het werkwoord *interesse* duidt hij aan hoe de dichter de middenstijl moet bereiken; hij moet tussen de hoge en de lage stijl in blijven. Het werkwoord *interesse* duidt letterlijk ‘ergens tussen zijn’ aan. Laat het midden zich nou altijd ergens tussen bevinden. Een zeer typerend woord om het bedrijven van de middenstijl te bespreken.

Horatius geeft van vers 244 tot 247 nogmaals aan hoe de ‘saters’ niet dienen te spreken, i.d. hoe de middenstijl niet bereikt wordt door te vervallen in extremen:

*Siluis deducti caeant me iudice Fauni
ne uelut innati triuuis ac paene forenses,
aut nimium teneris iuuenentur uersibus unquam
aut immunda crepent ignominiosaque dicta.*

Faunen, uit hun bossen weggeleid, moeten ervoor waken, met mij als rechter,
dat ze, alsof geboren op kruiswegen en bijna mensen van het forum,
zich óf als jonge mannen gedragen met te zeer verwijfde verzen
óf vuile en smadelijke woorden laten horen.

¹⁰⁸ (Brink, 1971), 287 & (Rudd, 1989), 189-90.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ (Brink, 1971), 287-8 & (Rudd, 1989), 190. Tevens is hij natuurlijk ook een sater, waarmee Horatius een knipoog geeft naar het onderwerp van zijn bespreking hier. Dit bijt elkaar geenszins, maar creëert een extra laag voor de oplettende lezer.

¹¹¹ Het staat niet gelijk aan het *et* twee verzen eerder, want *et* stelt de twee zinsdelen (dus Davis en Pythias) gelijk.

Aut...unquam duidt de hoge stijl op iconische wijze aan vanwege het gebruik van een neologisme en vanwege poëtisch taalgebruik. *Iuuenentur* is een neologisme *Graeco fonte* van νεωτερίζω, ‘zijn jongelingsjaren doorbrengen’¹¹²; *uersibus* in vergelijking met *dicta* in het volgende vers duidt op de poëtische hoge stijl. Daarop aansluitend duidt *aut...dicta* de lage stijl aan: *dicta* duidt op gewone, niet-poëtische woorden; deze *dicta* worden ook gekarakteriseerd door een bijvoeglijk naamwoord die de lage stijl weergeeft, namelijk *ignominiosa*.¹¹³ *Ignominiosa* wordt alleen voor proza gebruikt.¹¹⁴ Door de sterke oppositie met het vers ervoor (*uersibus* vs. *dicta*) moeten we dit zien als een tegenhanger van de poëtische hoge stijl, i.e. de niet-poëtische lage stijl. Wederom lezen we de stijlen in de woordkeuze zelf.

Horatius stapt over op de bespreking van de ontwikkeling en toepassing van metra en hun aard. Hij begint hiermee in vers 251:

*Syllaba longa breui subiecta uocatur iambus,
pes citus; unde etiam trimetris accrescere iussit
nomen iambeis, cum senos redderet ictus,
primus ad extremum similis sibi †non ita pridem†¹¹⁵.
Tardior ut paulo grauiorque ueniret ad auris,
spondeos stabilis in iura paterna recepit... Vv. 251-6.*

Een lange syllabe die op een korte volgt, wordt een iambe genoemd,
een snelle voet; van daaruit beval hij dat de naam van trimetra
bij de iamben kwam, hoewel hij zes slagen voortbracht,
van begin tot einde gelijk aan zichzelf †niet veel eerder†.
Opdat hij de oren iets trager en zwaarder bereikte,

¹¹² OLD, s.v. *iuuenor*.

¹¹³ (Brink, 1971), 293.

¹¹⁴ (Rudd, 1989), 191.

¹¹⁵ Mijn keuze voor de positionering van *non ita pridem* volgt Brink's tekst. Deze plaatsing is de enige optie waarmee Horatius de geschiedenis van het metrum geen geweld aandoet. Echter is deze plaatsing van *pridem* uiterst suspect cf. (Brink, 1971), 299. *Non ita pridem* staat nu in contrast met verzen 255-6. We zouden dan het vers als volgt kunnen lezen *Non ita pridem ... (quam) recepit...* Hier zouden we eventueel nog iets iconisch in kunnen ontdekken. Brink noemt de plaatsing suspect, maar als je wilt aantonen dat iets niet veel eerder was, draagt deze frase ‘niet veel eerder’ plaatsen dan tot waar het op z'n verst kan (dus op de laatste plek in de zin) bij aan de iconische weergave hiervan.

stond hij de standvastige spondeëen toe in zijn voorvaderlijke rechten

Horatius vertelt hoe de spondeëen ook in gebruik werden genomen in de metra bij de toneelopvoeringen, waardoor er een tegenstelling in de ritmes van de voeten kwam. Hierdoor wordt de reikwijdte van uitdrukking geven vergroot. Vers 255 duidt het resultaat aan: het zwaardere en tragere karakter dat de iambe krijgt door de invoeging van de spondee. Tussen de woorden die trager en zwaarder aanduiden, i.e. *tardior* en *gravior* vinden we een spondee! Hierdoor leest het vers inderdaad trager en zwaarder. Daarnaast wordt in het eerste gedeelte van de zin de a-klank veelvuldig gebruikt. Deze klank wordt laag in de mond en in de keel uitgesproken, hetgeen dit ook trage en zware klanken in het vers maakt. Het vers bereikt de oren dus inderdaad traag en zwaar. Vervolgens geeft Horatius aan dat de iambe nauwelijks voorkomt in de verzen van Accius. Ennius krijgt nog zwaardere kritiek:

*... et Enni
in scaenam missos cum magno pondere uersus
aut operae celeris nimium curaque carentis
aut ignoratae premit artis crimine turpi.
V. 259-62.*

en hij bezwaart de op het toneel afgestuurde verzen van Ennius met groot gewicht, ofwel met het schandelijk verwijt van een al te zeer gehaast werk en van het ontberen van zorg, ofwel met het schandelijke verwijt van onwetendheid van de kunst.

Horatius laat deze ‘fouten’ van Ennius ook zien in vers 260. Het vers is op het woord *pondere* na geheel spondeïsch. De hele woordgroep *cum magno pondere* trekt hiermee de aandacht. Deze woordvolgorde is archaïsch. Dit archaïsme werd in de Augusteïsche periode gezien als een vorm die deze ontbering in zich draagt door de literaire gemeenschap: het was namelijk veel gepaster om de volgorde *magno cum pondere* te hanteren.¹¹⁶ Dit ene vers is zelf een weergave van het schandelijke verwijt dat Horatius noemt.

Vers 263 verwoordt ook een fout op iconische wijze:

Non quiuis uidet inmodulata poemata iudex.

¹¹⁶ (Brink, 1971), 301-2.

Niet elke criticus bemerkt metrisch incorrecte gedichten.

Wanneer de lezer dit vers scandeert, merkt hij snel op dat het metrum hier niet gepast is. De caesuur zou *im-* komen te liggen. Dit is in het lezen van dit vers een zeer ongewoon moment om een pauze in te lassen, want het is midden in het woord. De caesuur is daarom afwezig in dit vers, wat zeer onconventioneel is.¹¹⁷ Daarnaast is *immodulata* een neologisme van Horatius.¹¹⁸ Dit is een duidelijke aanwijzing dat Horatius aandachtig bezig was met dit woord; dat het woord dan deze positie in de zin krijgt, moet absoluut opzettelijk zijn. Het woord dat op metrische incorrectheid duidt, geeft die incorrectheid ook weer.

In vers 265-7 vraagt Horatius zich af of een dichter uit angst dat iedereen zijn onkunde op kan merken heel veilig moet schrijven¹¹⁹:

... *An omnis*
uisuros peccata putem mea, tutus et intra
spem ueniae cautus?

Of moet ik menen dat allen mijn fouten zullen zien, veilig, en binnen de hoop op vergiffenis, voorzichtig?

Intra spem ueniae staat gepositioneerd tussen de handelwijzen die deze *spes* handhaven, i.e. *tutus* en *cautus*. Deze iconische portrettering ondersteunt en versterkt de boodschap op treffende wijze.

Horatius vindt dat de Romeinen meer aandacht aan de poëzie moeten besteden om het dichten in zijn tijd op een hoger niveau te brengen. Griekse voorgangers moeten dienen als inspiratiebron:

... *Uos exemplaria Graeca*
nocturna uersate manu, uersate diurna.
Vv. 268-9.

¹¹⁷ (Brink, 1971), 303.

¹¹⁸ (Brink, 1971), 302 (Rudd, 1989), 194.

¹¹⁹ Zoals vers 31: *in uitium ducit culpae fuga, si caret arte.*

Jullie, wentel de Griekse voorbeelden
met nachtelijke hand om, wentel ze overdag om.

De dichters moeten de Griekse voorbeelden volgen. We zien dit terug in de zin; deze toont *imitatio* van iets dat voorging. Het tweede deel van het vers ontleent namelijk direct woorden uit het eerste deel, i.e. *versate* en de *nocturna* (*diurna* is een vergelijkbaar bijvoeglijk naamwoord). Het chiasme en het weglaten van *manu* sluiten goed aan bij het idee van *imitatio*; eerdere teksten gebruiken dient altijd op originele wijze te gebeuren. *Uersare* is een ambigu woord in deze context; het kan namelijk én als het omslaan van bladeren gelezen worden, én als het overdenken van de voorbeelden.¹²⁰ Hiermee kunnen we ook zowel het proces van bestudering als het proces van creatie terugzien in het vers. Het navolgen van een voorbeeld in het maken van een eigen gedicht zien we hier kort weergegeven. Deze passage roept ook het beeld van het openrollen -van beneden naar boven- van een boekenrol (en vice versa) op. De hand hand beweegt vanuit het midden om de rol om te wentelen. Hiermee wordt het bestuderen aan de lezer weergegeven.

De stijl en het metrum van de Romeinse komedie van Plautus worden besproken in de verzen 270-4.

*At uestri proaui Plautinos et numeros et
laudauere sales: nimium patienter utrumque,
ne dicam stulte, mirati, si modo ego et uos
scimus inurbanum lepido seponere dicto
legitimumque sonum digitis callemus et aure.*

En jullie voorvaderen prezen zowel de maten,
als de humor van Plautus: ze bewonderden beide te verdraagzaam,
om maar niet te zeggen te stom, als slechts ik en jullie
het ongepolijste van het grappige woord weten te onderscheiden
en met vingers en oor ervaren zijn in het passende geluid.

We zien dat bij het bespreken van onderscheid maken tussen verschillende soorten van woorden Horatius beide ‘woordgroepen’ tegen elkaar aanzet, namelijk *inurbanum* en *lepido*.

¹²⁰ (Rudd, 1989), 194-5.

Pas hierna komen de woorden die aanduiden dat er een scheiding tussen deze hoort te zijn. De scheiding wordt verwoord met *seponere dicto*. Het werkwoord gaat in proza met *ab+* abl., terwijl het hier zonder *ab* wordt gebruikt.¹²¹ Door de prepositie weg te laten is de scheiding tussen een ongepolijst woord en een grappig woord niet duidelijk tot de lezer de rest van het vers ziet.¹²² Het vers toont daarmee hoe mensen deze ‘woordgroepen’ als niet van elkaar gescheiden zouden kunnen lezen, omdat ze ook niet gescheiden staan door *ab*.

Vervolgens bespreekt Horatius zelf twee *exemplaria Graeca*¹²³ namelijk de Griekse tragedie en de Griekse komedie. Over de aard van de voorstelling van de tragedie zegt hij in vers 280:

et docuit magnumque loqui nitique coturno

en hij (sc. Aeschylus) onderwees groots te spreken en op de cothurne te steunen.

Deze halve laars met verhoogde zool is in Horatius’ tijd al een metonymia voor tragedie per se. Brink zegt het volgende over dit vers: “**280** combines with obvious deliberation exalted speech and exalted stance, *magnum loqui* and *niti coturno* ... it simply expresses the harmony of scenic and poetic effect.” De harmonie is ook te vinden in de woorden van Horatius zelf, i.e. “exalted speech and exalted stance.” De chiastische structuur onderstreept de relatie tussen *magnum loqui* en *niti coturno*. Beide kenmerken horen bij het verheven genre van de tragedie; de cothurne geeft de tragedie iconisch weer door de betekenis die deze in de loop der tijd verworven heeft én door de verhevenheid die een schoen heeft t.o.v. géén schoen (letterlijke verhevenheid dus).

Na vier verzen over de komedie bij de Grieken stapt Horatius over op de Romeinse tragedie en komedie en de verdiensten van deze toneelpraktijken:

*Nil intemptatum nostri liquere poetae,
nec minimum meruere decus uestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta,
uel qui praetextas uel qui docuere togatas.*
Vv. 285-8.

¹²¹ (Brink, 1971), 309.

¹²² Dit is natuurlijk gelijk daarop, maar bij het lezen van de twee woorden na elkaar is het nog niet duidelijk wat het onderscheid tussen hen zal maken.

¹²³ Maar dan zeer algemeen, namelijk twee genres.

Onze dichters hebben niets onbeproeft gelaten,
en niet verdienen ze de minste eer toen zij het hebben aangedurfd
de Griekse voetsporen te verlaten en binnenlandse aangelegenheden te bezingen,
of zij nu tragedies ten uitvoer brachten of komedies.

Wanneer Horatius zegt dat de Romeinse dichters alle aspecten van de poëzie behandeld hebben, gebruikt hij daarvoor een iconisch woord, namelijk *intemptatum*. Het woord is een neologisme *Graeco fonte*, namelijk een vertaling van ἀπειράτος. Het navolgen van *uestigia Graeca* wordt daarmee gelijk uitgevoerd en dus wordt het navolgen iconisch weergegeven. Het woord *intemptatum* is tweemaal eerder gebruikt in de Romeinse poëzie: door Horatius zelf, in zijn *carmen* aan Pyrrha, en door Vergilius in *Aeneis* boek X.¹²⁴

In het volgende vers zien we de *exemplaria Graeca* die Horatius eerder beschreef iconisch weergegeven. *Uestigia Graeca* is een metafoor voor de Griekse voorbeelden. De gelijkenis van de omschrijving (-ia *Graeca*) herinnert de lezer ongetwijfeld aan de omschrijving 18 verzen eerder, waar het eveneens de laatste woorden van het vers zijn.¹²⁵ De voorbeelden worden met *uestigia* iconisch weergegeven, omdat dit het beeld van letterlijk volgen, achternalopen, oproept.

Horatius wil niet dat de Romeinen de Griekse voorgangers slaafs navolgen (*imitatio*), maar hun prestaties overtreffen (*aemulatio*).¹²⁶ Een paar verzen eerder, in vers 275, kunnen we zo'n voorbeeld van *aemulatio* zien. De *Camenae* worden vermeldt. Zij zijn het Romeinse equivalent van de Μοῦσαι. Deze zijn voor het eerste geïntroduceerd door Livius Andronicus, die de *Odysee* naar het Latijn omzette; de *Odusia*. De *Camenae* zijn niet een letterlijke vertaling van de muzen: de *Camenae* en de Muzen zijn beide nimfen, maar de *Camenae* waren voorheen onbeduidende Italische bosgodinnen. Als zodanig zijn zij dan ook zeer geschikt om het Romeinse equivalent te worden. Livius Andronicus' keuze heeft ook te maken met woordspel: *Camena* lijkt op het woord *carmen* (dit woord duidt het dichtwerk aan waartoe zij de dichter inspireren).¹²⁷ Dit geeft extra diepgang aan de naam en kan daarmee als

¹²⁴ (Brink, 1971), 318-9. Welke auteur dit neologisme als eerste introduceerde is onzeker. Vergilius schreef aan de *Aeneis* tot aan zijn dood in 19 BC. *Aeneis*, boek X vv. 39-40: *haec intemptata manebat / sors rerum*; 'Dit lot der dingen bleef onaangetast.' De *Carmina* van Horatius kwamen rond 23 BC uit, maar wanneer *Carmen* 1,5 geschreven werd weten we niet zeker. *Carmen* I.5. 12-13: *Miseri quibus intemptata nites*; 'Ellendigen, voor wie jij onaangetast schittert.'

¹²⁵ V. 268: *...Uos exemplaria Graeca*.

¹²⁶ Cf. *ausi deserere*. V. 287.

¹²⁷ (Sarullo, 2013), 158.

een *aemulatio* van het Griekse voorbeeld gezien worden. Daarmee geeft het de *aemulatio* ook iconisch weer.

Na de bespreking van de Griekse tragedie en komedie heeft Horatius het over de vijl die een gedicht schaaft, een bekend motief. Zoals een beeldhouwwerk dient een gedicht bijgeschaafd te worden tot de vorm perfect is:

*Nec uirtute foret clarisque potentius armis
quam lingua Latium, si non offenderet unum
quemque poetarum limae labor et mora. Vv. 289-91.*

En niet zou Latium invloedrijker zijn door moed en beroemde wapens dan door taal, als de inspanning en de vertraging van een vijl één ieder van de dichters niet zou beledigen.

De vijl in vers 291 is toegepast op deze zin. Overal zien we de -l en -m klank van de *lima* terugkomen: deze vijl is overal in de zin ‘gestopt’ en wordt hiermee iconisch weergegeven.

Ter verduidelijking:

*quam lingua Latium, si non offenderet unum
quemque poetarum limae labor et mora.*

Hieraan kunnen we toevoegen dat de letters -l en -m qua klank sterk lijken op respectievelijk de letters -r en -n. Als we dan kijken naar de versregels is het resultaat nog opzienbarender:

*quam lingua Latium, si non offenderet unum
quemque poetarum limae labor et mora.*

Het is overduidelijk dat de dichter hier met vijl heeft gewerkt, juist terwijl hij het over het hanteren van de vijl heeft.

Er rest nog één zin voordat Horatius van onderwerp verandert en over de dichter komt te spreken. Deze loopt van vers 291 tot 294:

*...Uos, o
Pompilius sanguis, carmen reprehendite quod non
multa dies et multa litura coeruit atque*

praesectum deciens non castigavit ad unguem.

Jullie, o bloed van Pompilius, keur een gedicht af, dat veel tijd en veel gladstrijken niet heeft begrensd en niet tienmaal bijgesneden heeft beperkt tot aan de nagel.

Het is dezelfde boodschap als de zin hiervoor, maar verder toegelicht. De weergave van het proces van het haarfijn bijvijlen is ook hier iconisch. Dit begint met *praesectum* in vers 294: dit woord is als eerste woord afgesneden van het voorschrift in het vers erboven, hoewel het er inhoudelijk geheel bijhoort, getuige *atque*. De nadruk komt, door de eerste positie in de zin die *praesectum* heeft op dit woord. Het is van zichzelf al een redelijk ongebruikelijk woord én een woord dat gewoonlijk in proza voorkomt.¹²⁸ De letterlijk betekenis van *praesecare* is ‘van voren afknippen’. De positie geeft de betekenis van het woord weer. Voorts de mate waarin het gedicht bijgevijsd moet worden: *ad unguem*. Hiermee wordt de betekenis duidelijk: het haarfijn bijvijlen van het dichtwerk, ‘tot in de puntjes’, zoals wij zouden zeggen. En wederom geeft de positie ook de betekenis van het woord weer. *Unguis* betekent ‘nagel’ en wordt ook vaak gebruikt als metonymia voor ‘poot’. *Unguem* staat als laatste woord in het vers. Wanneer we het beeld van een teennagel beschouwen, is de overeenkomst duidelijk. Ook deze komt als laatste (maar dan van ons lichaam).¹²⁹ De gehele verzorging van het gedicht wordt iconische weergegeven met deze metafoor. En wel door de positionering van de woorden die haar aanduiden.

¹²⁸ (Brink, 1971), 325.

¹²⁹ Otto (1890), s.v. *unguis* noemt enkele uitdrukkingen die deze lezing staven: *a vertice, ut aiunt, ad extremum unguem en a capillis usque ad unguem*.

Overgang en inleiding; *Unde parentur opes, quid alat formetque poetam, quid deceat, quid non* (295-346); *quo uirtus, quo ferat error* (346-376).

We zijn nu aangekomen bij het gedeelte van het werk waar de dichter zelf uitgebreid besproken wordt. Horatius bespreekt hoe de dichter gevormd moet worden, wat zijn intentie moet zijn, wat hem een goede en wat hem een slechte dichter maakt. Dit is niet slechts een weergave van belangrijke artistieke kenmerken, maar ook van ethische normen.

De introductie van deze sectie begint met een satirische bespreking van de dichter.¹³⁰ Het lijkt een abrupte overgang, maar de metafoor van lichamelijke verzorging die gelijkstaat aan een verzorgd gedicht zet zich voort. De afwezigheid van lichamelijke verzorging die leidt tot een onverzorgd gedicht komt nu ter sprake. De onverzorgde dichter staat gelijk aan de waanzinnige dichter. Democritus wordt door Horatius gebruikt als de personificatie van de waanzinnige dichter. In de archaische en klassieke periode zien we dat de dichter beschouwd wordt als een verkondiger van het goddelijke woord. Zijn inspiratie is goddelijke, want deze komt van de Muzen.¹³¹ Het idee dat de inspiratie die de dichter zijn kundigheid verschafte tot waanzin leidt, komt uit een passage van Democritus. Hij zegt in fragment 18: *ποινητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἄν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν.*¹³² Het woord ἐνθουσιασμός zal voor Democritus hoogstwaarschijnlijk een positieve betekenis gehad hebben, maar in latere tijden is dit geïnterpreteerd als een verwijzing naar de waanzin van een dichter.¹³³ Deze interpretatie is overgeleverd bij Cicero¹³⁴ en we zien dezelfde interpretatie van de opmerking van Democritus bij Horatius. Een ander belangrijk fragment van Democritus over ἐνθουσιασμός is fragment 20, waar hij het taalgebruik van Homerus bespreekt: *Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων.*¹³⁵ Democritus verbindt dus de ἐνθουσιασμός met de φύσις van de dichter. De natuurlijke aanleg (met goddelijke inspiratie) is volgens Democritus nodig om goed te kunnen dichten. Hieruit is de conclusie aan verbonden door schrijvers als Cicero en Horatius dat de waanzinnige dichter

¹³⁰ (Russell, 1981), 80.

¹³¹ (Russell, 1981), 69-70.

¹³² (Licola, 1999), 226. 'Alle dingen die een dichter schrijft met geestvervoering en heilige adem, zijn zeer mooi.'

¹³³ (Russell, 1981), 72.

¹³⁴ Cic. *De Divin.* I, 38, 80. "Negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse..."

¹³⁵ (Mansfeld, 2004), 484: 'Homerus, die een bezielde natuur verkregen had, vervaardigde de versiering van allerlei verschillende uitdrukkingen.'

dus *ars* ontbeert.¹³⁶ Wanneer we de rest van de *Ars* bekijken zullen we zien dat Horatius gelooft dat een dichter zowel *ars* als *ingenium* moet bezitten. Het talent van de dichter én de kennis van de kunst creëren goede poëzie. De kennis heeft betrekking op meer dan het maken van verzen; het vereist kennis van ethiek, een moreel kompas.¹³⁷ Omdat Horatius hier zich aansluit bij de visie dat *ingenium* veel belangrijker zou zijn voor een dichter dan *ars* - terwijl we weten hoe belangrijk de morele component voor hem is¹³⁸ - kunnen we zien dat dit ironisch bedoeld is. Laten we bekijken hoe Horatius deze dichter portretteert:

*Ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
non barbam, secreta petit loca, balnea uitat.
nanciscetur enim pretium nomenque poetae,
si tribus Anticyris caput insanabile numquam
tonsori Licino commiserit. Vv. 295-301*

Aangezien Democritus gelooft dat een aangeboren talent gezegender is dan ongelukkige kunst en gezonde dichters uit Helicon weert, draagt een goed deel geen zorg voor het knippen van hun nagels, voor het scheren van hun baard, zoekt afgelegen plaatsen op, vermijdt baden. Voorwaar zal iemand de beloning en de naam van dichter verkrijgen, als hij het hoofd, niet geneesbaar door drie Anticyrae, nooit zal hebben toevertrouwd aan Licinus de barbier.

Een aangeboren talent voor dichten, en dus waanzin, is zowel intern ‘zichtbaar’ bij een dichter als extern. Intern is het zijn dichttalent, extern is het zijn uiterlijk dat zijn waanzin reflecteert. Hij ziet er daadwerkelijk ‘gek’ uit. Omdat interne dichterlijke waanzin niet direct zichtbaar is, lijkt de dichter die Horatius beschrijft zijn dichterlijke waanzin extern te willen portretteren in de vorm van onverzorgdheid: de dichter leeft in zijn hoofd en is niet bezig met zulke mondaine zaken als uiterlijke verzorging. Een waanzinnig uiterlijk staat gelijk aan een

¹³⁶ (Russell, 1981), 72.

¹³⁷ (Russell, 1981), 80-1. In de verdere bespreking van de tekst zal ik terugkomen op de kwestie *ingenium* - *ars*, waarbij ik aantoon dat dit inderdaad Horatius’ visie is.

¹³⁸ Cf. *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo*. Vv. 343-4. Deze opmerking wordt verderop uitgewerkt.

waaninnig (goed) dichttalent. Natuurlijk is deze passage hoogst satirisch: een waanzinnig uiterlijk staat niet noodzakelijkerwijs gelijk aan een goed dichttalent. En daarnaast is het waanzinnige van een dichter niet iets wat Horatius als een positief aspect van iemands talent ziet. Zo lezen we in vers 309: *Scribendi recte sapere est et principium et fons*.¹³⁹ *Sapere* staat tegenover de waanzin en verwijst juist naar de *sanos (poetas)* die Democritus *excludit Helicone*. In het interpreteren van Horatius' woorden moeten we met de satirische en ironische toon rekening houden.

Want hoe is dit nu iconisch? Ten eerste lijken we de waanzinnige dichter al aan het werk te hebben gezien: namelijk de persoon die "een paardennek aan een mensenhoofd zou willen verbinden, en gevarieerd pluimage zou willen aanbrengen op overal vandaan gebrachte ledematen, zodat een vrouw van boven welgevormd op verachtelijke wijze eindigt in een donkere vis." Zijn product hebben we dus al gezien en we hebben ook al gelezen wat de reactie daarop is: *risus*.¹⁴⁰ Als we met de kennis van deze passage kijken naar het begin, kunnen we zien dat het hele gedicht zelfs het beeld weergeeft dat ontstaat in het hoofd van een waanzinnige man (*aegri somnia, uanae / fingentur species*¹⁴¹).

Over onjuiste verbindingen leggen zegt Horatius in de verzen 29-31 (naar aanleiding van het beeld in de openingspassage):

*qui uariare cupit rem prodigialiter unam,
delphinum siluis adpingit, fluctibus aprum.
In uitium ducit culpae fuga, si caret arte.*

wie op wonderlijke wijze variatie wenst aan te brengen binnen een eenduidige zaak,
die schildert een dolfijn in de bossen en een wild zwijn in rivieren:
een vlucht voor een fout leidt tot een gebrek, als het aan vaardigheid ontbreekt.

Met andere woorden, de dichter die verbindingen maakt zoals de afbeelding uit de eerste vier verzen, hem ontbreekt het aan *ars*. Dit is de dichter die Democritus verkiest, de dichter die vertrouwt op zijn *ingenium*, maar niet de kennis bezit die volgens Horatius noodzakelijk is om een goede dichter te zijn. Nu heeft Horatius zelf een zodanige afbeelding gemaakt, wil hij dan

¹³⁹ 'Zowel het begin als de bron van juist schrijven is wijs zijn.' *Sapere* wordt uitgewerkt in de verzen 312-6. Het is een moreel kompas bezitten en kennis van ethiek hebben. Cf. (Brink, 1971), 340.

¹⁴⁰ *Ars*, Vv. 1-5.

¹⁴¹ 'Zoals de dromen van een zieke, worden de voorstellingen ongeloofwaardig vormgegeven.' Vv. 7-8.

daarmee zeggen dat hij een waanzinnige dichter is? Laten we de volgende verzen bestuderen om dit te ontdekken:

... *O ego laeuis,*
qui purgor bilem sub uerni temporis horam;
Non alius faceret meliora poemata. uerum
nil tanti est. Ergo fungar uice cotis, acutum
reddere quae ferrum ualet exsors ipsa secandi.
munus et officium nil scribens ipse docebo,
unde parentur opes, quid alat formatque poetam,
quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error. Vv. 301-8.

O, dwaas die ik ben,
(ik) die mezelf reinig van gal tegen de tijd van het lenteseizoen;
een ander zou geen betere gedichten maken: waarlijk niets is van zo
grote waarde. Daarom zal ik de rol van slijpsteen vervullen, die
in staat is ijzer scherp te maken, maar zelf niet in staat is om te snijden.
Ik zal de plicht en de taak onderwijzen, terwijl ik zelf niets schrijf,
waarvandaan ideeën worden gehaald, wat de dichter voedt en vormt,
wat gepast is, wat niet, waartoe deugd leidt, waartoe een fout.

Purgor bilem duidt aan dat Horatius zich van deze dichterlijke waanzin ontdoet. *Bilis* is gal en staat voor het temperament woede en waanzin. Deze betekenis is afkomstig uit de geneeskunde. Er werden vier temperamenten onderscheiden, die betrekking hadden op vier verschillende persoonlijkheidstypen. Deze theorie van de vier temperamenten begon bij de Grieken en werd overgenomen door de Romeinen.¹⁴² Jezelf reinigen van gal is jezelf reinigen van waanzin: een teveel aan gal zorgt voor gekte.¹⁴³ De relatie tussen intern en extern zojuist besproken is hier eveneens relevant: de theorie veronderstelt een directe onderlinge relatie tussen de psychologie en de lichamelijke staat van een mens. Door zijn lichaam te reinigen kiest Horatius er dus voor om *sanus* te zijn. Zoals hij echter vervolgt, houdt dit in dat hij

¹⁴² (Cruse, 2004), 34. Daarnaast komen we de relatie tussen de Grieken en de Romeinen weer tegen; de Romeinen hebben de theorie van de vier temperamenten overgenomen van de Grieken. Het navolgen van de Griekse voorbeelden dat Romeinse dichters dienen te doen, maakt het gebruik van deze theorie iconisch.

¹⁴³ (Klibansky, 1979), 63-4. Het is niet zeker of hier gele of zwarte gal wordt bedoeld, maar dat maakt weinig verschil. In Horatius' tijd werden beiden gezien als indicaties van een surplus aan melancholie en woede bij een persoon, waardoor de geest van deze instabiel werd. Dit resulteert in waanzin.

daarmee de *pretium nomenque poetae* op moet geven: *nil scribens ipse*. Zijn taak is het om te onderwijzen óver de dichtkunst.

De *Ars* is een gedicht over de kunst van het dichten. Daarmee zouden we kunnen zeggen dat Horatius de *cos* is voor de werken van andere dichters (bijv. de Pisones). Hij is ook de criticus die andermans werk beoordeelt, omdat hemzelf niet de goddelijke inspiratie is ingeademd om grootse gedichten te schrijven / het hem niet aan *ars* ontbreekt. Dit is natuurlijk satirisch. Zijn hele gedicht is daarmee een iconische weergave van het gedicht van de de dichter hij hier beschrijft. Dit op één niveau, maar zoals gezegd is de toon satirisch. Dat veronderstelt meerdere niveaus van significantie. En daarmee komen we ook bij het andere deel van de overkoepelende iconiciteit van het werk: het gedicht is namelijk ook een gedicht. Het is een literair kunststuk gemaakt door de talentvolle dichter, niet door de criticus.¹⁴⁴ En deze dichter moet niet gek zijn, deze dichter moet naast over *ingenium* ook over *ars* beschikken: niet *furor* maar *sapientia*¹⁴⁵ moet zijn kompas zijn. Daar verwijzen de laatste twee verzen naar.¹⁴⁶

De structurering van de rest van het gedicht is eveneens iconisch. De twee laatste verzen - *Unde parentur opes, quid alat formatque poetam, / Quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error* - worden de leidraad voor de rest van het gedicht, deze geven weer hoe de criticus te werken gaat. Aan de hand van deze ‘indeling’ zullen we de rest van het gedicht onderzoeken.

*Unde parentur opes, quid alat formatque poetam,
Quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.*

Vv. 309-332.

Vanaf vers 309 tot en met 332 zien we waar de dichter materiaal vandaan moet halen en hoe hij dit kan gebruiken.¹⁴⁷ Expliciete aanwijzingen zijn *respicere exemplar uitae morumque* (vers 317)¹⁴⁸ en *quidquid praecipies esto brevis, ut cito dicta / percipiant animi dociles teneantque fideles*.¹⁴⁹ Hij is daarmee zelf de criticus die de slijpsteen hanteert,¹⁵⁰ maar

¹⁴⁴ De ware prestatie van Horatius dat hij deze beide lagen in één afbeelding weet te verwerken. We zullen zien dat deze afbeelding ook op ander niveaus significant is. Dit wordt besproken bij de verzen 361-5.

¹⁴⁵ Zowel technische wijsheid, als filosofische (morele) wijsheid. (Brink, 1971), 338.

¹⁴⁶ Vv. 307-8.

¹⁴⁷ (Brink, 1971), 328-52.

¹⁴⁸ ‘Te bekijken het voorbeeld van het leven en de gewoontes.’

¹⁴⁹ ‘Wat je ook zult onderwijzen, wees kort, zodat leergierige geesten datgene wat snel gezegd is, in zich kunnen opnemen en oprecht kunnen vasthouden.’

tevens zullen we zien dat het literaire spel dat Horatius speelt van een dusdanig niveau is, dat hij ook de talentvolle dichter blijft.

We gaan nu inzoomen op een paar iconische aspecten op stilistisch niveau in de passage 309-332:

*Qui didicit, patriae quid debeat et quid amicis,
quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,
quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae
partes in bellum missi ducis, ille profecto
reddere personae scit conuenientia cuique. Vv. 312-6.*

Hij die heeft geleerd wat hij zijn vaderland is verschuldigd, en wat zijn vrienden, met welke liefde ouders moeten worden bemind, een broer, en een gast, wat de taak is van een senator, wat die van een rechter, welke de taken zijn van een generaal die de oorlog in is gestuurd, diegene weet voorwaar van elk personage weer te geven wat ermee in overeenstemming is.

Conuenientia behelst wat bij een persoon past: passend en herkenbaar gedrag en voorkomen op basis van de algemene gebruiken en normen en waarden van de maatschappij. Ook verwijst het naar ethische en morele kennis: weet hebben van hoe men met elkaar om dient te gaan. Deze wijsheid is belangrijke kennis voor de dichter.¹⁵¹ Opvallend is dat de benoeming van de senator een *novum* is en daarmee niet een herkenbaar gebruik voor de lezer. *Patres conscripti* is een generieke term (voor de gehele senaat) en komt in de literatuur slechts éénmaal in de *singularis* voor en in dat geval is de toon ironisch en de naamgeving ironisch bedoeld.¹⁵² In de *Ars* hebben we zelfs te maken met het wegvallen van het *patris*.¹⁵³ Door deze terminologie te hanteren lijkt de dichter juist niet op de hoogte van *conuenientia cuique personae*. Hij begaat dus een fout. Het lijkt er hier op dat Horatius subtiel één fout ertussen heeft gestopt die weergeeft hoe het niet moet. De vraag is hier welke dichter deze fout maakt: de dichter die Horatius beoordeelt of Horatius zelf. Zoals ook in de passage hiervoor lijken deze twee samen te vallen: Horatius is zowel de criticus als degene die de criticus wil slijpen.

¹⁵⁰ Hij onderwijst in het de verzen 309-32, maar we zullen zien dat hij in de verzen 341-4 ook oordeelt over het dichten.

¹⁵¹ Cf. V. 309.

¹⁵² (Brink, 1971), 341. Cf. Cic. *Phil.* 13, 28. De senator in kwestie wordt beschreven door Cicero als iemand die zichzelf verkozen heeft en zo in een oogwenk een *pater conscriptus* wordt.

¹⁵³ (Brink, 1971), 341-2.

Deze interpretatie van het gebruik van *conscripti* hier lijkt een mooie oplossing voor de problemen in het interpreteren van dit unieke woordgebruik.

Horatius beschrijft vervolgens de Grieken als talentvolle dichters die met hun *ingenium* lof hoopten te verwerven. Deze hoop zet hij af tegen de hoop van de Romeinen om goederen en rijkdom te vergaren. Horatius zegt over de Grieken:

Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem nullius auaris. Vv. 323-4.

Aan de Grieken gaf de Muze aangeboren talent, aan de Grieken gaf ze
het spreken met gepolijst taalgebruik, (de Grieken) begerig naar niets behalve lof.

Rotundus betekent ‘afgerond’ en kan als zodanig natuurlijk ‘gepolijst’ betekenen, omdat dit betekent dat de frasering ‘rond’ is, i.e. af en volledig harmonieus. Het wijst op het gebruik van mooie volzinnen.¹⁵⁴ Vaak zien we dat zulke zinnen pas wanneer we ze in hun totaliteit bekijken duidelijk worden; tot aan het einde van de zin staan woorden die essentieel (kunnen) zijn voor het begrip of de kennis over de daadwerkelijke inhoud van de zin. Dit zien we in deze twee verzen van Horatius weergegeven. Het is namelijk zo dat het allereerste en het allerlaatste woord met elkaar congrueren en dat pas met het laatste woord de inhoud van de zin duidelijk wordt. Deze twee woorden staan dan ook om de twee verzen heen (omgeven deze), waarmee het karakter van *rotundus* duidelijk naar voren komt.

Zoals gezegd worden hierna de Romeinen besproken en de dichter vraagt zich af wat we van de werken van hen mogen verwachten in verzen 331-2:

...speremus carmina fingi
posse linenda cedro et leui seruanda cupresso?

... mogen we dan hopen dat er liederen kunnen worden vervaardigd, die met
cederolie moeten worden bestreken, en moeten worden bewaard in gepolijste cipres?

Iconisch zijn in dit geval de laatste drie woorden. We hebben dit gebruik van het hyperbaton al meerdere malen gezien: *seruanda* verwijst naar de *carmina* die bewaard zouden moeten

¹⁵⁴ Acro en Porphyrio, Ad 323 *rotundo*. *Id est, ornate, polito, erudite, perfecto.* Dit taalgebruik verwijst naar de beheersing van *ars*. De Grieken bezatten dus zowel *ingenium* als *ars*.

worden. Dit woord wordt omlijst door de twee woorden die aangeven waarin deze *carmina* bewaard moeten worden, i.e. *leui* en *cupresso*. Met andere woorden: we zien de gedichten al geplaatst in de gepolijste cipres. Hier eindigt *quid alat formetque poetam*.

*Unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
Quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.*

Vv. 333 – 346.

Horatius vervolgt zijn verhaal als criticus.¹⁵⁵ De structuur blijft dus iconisch, want hij geeft nog steeds weer hoe de criticus te werk gaat. De criticus onderwijst de dichter over *quid deceat, quid non* vanaf vers 333 tot en met vers 346.¹⁵⁶ De verzen 333-4 geven drie mogelijke doelen van de dichter weer. De derde optie combineert de eerste twee. Horatius' *Ars* werkt dit doel uit. Het gaat om de volgende opmerking:

*Aut prodesse uolunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.* Vv. 333-4.

Dichters willen ofwel tot voordeel zijn, ofwel vermaken,
of aangename en tegelijkertijd voor het leven geschikte dingen zeggen.

Zoals we zien aan de voorschriften in dit gedicht en de kennis die Horatius aandraagt voor de dichter kunnen we zeker spreken van een dichter (Horatius dus) die tot voordeel is en geschikte dingen zegt: de dichter als leraar. Op het niveau van het hele gedicht, maar ook in enkel deze verzen. Daarnaast is de uiting van deze dingen zeer kundig: we hebben al vele literaire hoogstandjes gezien door het gedicht heen. Daarmee *delectat* de dichter. Ook in enkel deze verzen zit die literaire finesse: de inhoud is chiastisch weergegeven - *prodesse* (A) *delectare* (B) x *iucunda* (B) *idonea* (A) -.

Snel daarna zien we een even daarvoor genoemd voorschrift iconisch weergegeven. Het voorschrift in vers 335 voldoet aan het voorschrift *esto breuis*:

Omne superuacuum pleno de pectore manat.

¹⁵⁵ Vanaf vers 309 tot en met 332 zagen we waar de dichter materiaal vandaan moet halen en hoe hij dit kan gebruiken (en hoe de dichter kan onderwijzen): *unde parentur opes, quid alat formetque poetam*.

¹⁵⁶ (Brink, 1971), 352-8.

Elk overbodig woord stroomt uit een volle geest weg.

Het woord *superuacuum* is het woord dat aanduidt dat wat overbodig is, niet onthouden wordt. Als er teveel gezegd wordt, gaat er veel informatie verloren. Daarom moet je kort van stof zijn; de kern vertellen. *Superuacuum* is zelf een voorbeeld van *esto brevis*: het is namelijk de verkorte versie van *superuacaneum*. De eerste schrijvers die dit gebruikten waren Livius en Horatius. Het is dus in de tijd dat dit werk geschreven werd helemaal geen normaal woord om te gebruiken. Daarnaast is het woord gesubstantiveerd: het zelfstandig naamwoord *verbum* is weggelaten. De keuze lijkt dan ook te zijn geïnspireerd door zijn eigen voorschrift en zo geeft hij zijn eigen voorschrift iconisch weer tijdens de bespreking hiervan.

De rest van de uitwerking van *quid deceat, quid non* (hetgeen overigens ook een mooie weergave is van het *esto brevis* dat we zojuist bespraken) is een korte passage met op microniveau ook interessante iconische elementen. Hieronder staat de passage volledig uitgeschreven:

Ficta uoluptatis causa sint proxima ueris:
ne quodcumque uolet poscat sibi fabula credi,
neu pransae Lamiae uiuum puerum extrahat aluo.
Centuriae seniorum agitant expertia frugis,
celsi praetereunt austera poemata Ramnes;
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo;
hic meret aera liber Sosiis, hic et mare transit
et longum noto scriptori prorogat aeuum. Vv. 338-46.

Zaken verzonnen voor het plezier dienen zeer dichtbij de feiten te liggen:

Laat het verhaal niet vragen zichzelf te geloven over wat het maar zal willen,
en laat het niet uit de buik van een Lamia,
die net ontbeten heeft, een kind levend tevoorschijn trekken.

De centuriën van de ouderen vallen de dingen die verstoken zijn van nut aan,
de trotse Ramnes versmaden sobere liederen:

hij behaalt elk punt, die het nuttige met het aangename vermengt,
door de lezer te vermaken en tegelijk goede raad te geven.

Dát boek verdient geld voor de Sosii, dát boek gaat de zee over
en verlenkt de faam van de schrijver een lange tijd.

Verzen 338 tot 340 beschrijven dat de dingen die verteld worden in een gedicht dichtbij de waarheid dienen te liggen (*quid deceat*). Ze moeten realistisch aandoen, geloofwaardig zijn. Brink merkt op dat waar de auteur van *Ad Herennium* en Cicero vormen van de term *uerisimilia* toepassen om aan te geven dat verhaalde zaken op de ware feiten moeten lijken,¹⁵⁷ Horatius kiest voor *proxima*. Dit woord is ruimtelijk en concreet.¹⁵⁸ Het leent zich dan ook uitstekend voor een iconische weergave. Horatius lijkt het ‘dichtbij de waarheid’ – maar niet geheel de waarheid – gevat te hebben in de weergave in dit vers. *Ficta* en *ueris* staan aan de uitersten van de versregel. Het zijn elkaars ‘tegenpolen’, want *ficta* gaat over niet-ware zaken, *ueris* over ware. Om deze tegenstelde begrippen dichterbij elkaar te brengen, staat *proxima* aan het einde van de zin naast *ueris*. Dit woord congrueert met *ficta*. Door *proxima* bij *ueris* te plaatsen komen de begrippen naast inhoudelijk bij elkaar – want dat bereikt *proxima* in eerste instantie – ook visueel nader tot elkaar (de nominativus meervoud onzijdig uitgang staat nu pal naast *ueris*). Verzonnen zaken moeten dichtbij de waarheid liggen, maar hoeven er dus niet geheel mee samen te vallen (dan zouden ze ook niet meer verzonnen zijn). De aard van deze relatie is weergegeven in dit vers.

Dit standpunt – dat verzonnen zaken dichtbij de waarheid dienen te liggen – wordt in de komende twee verzen uitgewerkt met een voorbeeld van een situatie waarbij de grenzen van het realisme (‘de waarheid’) geweld aangedaan worden. Zo zien we hier hoe een kind nog levend uit de buik(!) van de Lamia wordt getrokken.¹⁵⁹ De positionering van de woorden maakt het vers een iconische weergave van *quid non deceat*. Want *ficta* die te ver van de waarheid liggen lezers doen schrikken en hun tegen de borst stuiten. Door *aluo* helemaal aan het einde van het vers te plaatsen wordt het verrassingseffect van dit onrealistische beeld versterkt en voelt deze keuze van de dichter ook daadwerkelijk als schokkend.

In de verzen 341-2 staat *quid non* uitgewerkt en in de verzen 343-4 *quid deceat*; deze laatste boodschap zagen we ook al in vers 333-4.¹⁶⁰ *Quid deceat* wordt het beste gevat in het vers dat dit werk waarschijnlijk de meeste faam heeft gebracht: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*. Zoals we al eerder zagen, deze opvatting kenmerkt de *Ars*, omdat het

¹⁵⁷ *Rhet. Her.* 1.13. & *Cic. Inv.* 1.27: *ficta* horen thuis in het genre *argumentum*, dit ligt tussen *historia/res gestae* en *fabula*. In de definiëring van dit genre passen zij de term *uerisimilia* toe.

¹⁵⁸ (Brink, 1971), 355.

¹⁵⁹ Lamia is een mensetend monster uit oude sprookjes. Cf. (Brink, 1971), 356 & (Rudd, 1990), 205.

¹⁶⁰ *Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.*

gedicht naast leerzaam (*utile*) ook een literair kunstwerk is (*dulce*). De inhoud van het werk krijgt dus een iconische weergave. Het leert wat Horatius ziet als de twee essentiële kenmerken die een gedicht dient te hebben. Daarmee voldoet het aan de eis van *utile*. Ook op stilistisch niveau kunnen we zeggen dat deze opmerking(en) hier iconisch word(t)(en) weergegeven, want *quid non* en *quid deceat* is op kundig wijze weergegeven:

(1) Centuriae seniorum agitant expertia frugis,	B	<i>seniores</i>
celsi praetereunt austera poemata Ramnes;	A	<i>iuniores</i>
(2) Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci ,	A – B	<i>omnes</i>
(3) lectorem delectando pariterque monendo ;	B – A	<i>omnes</i>

We zien de tweeledige boodschap verpakt in een tricolon decrescens. Horatius creëert een metafoor door de goedkeuring van een dichtwerk vanuit de literatuurkritiek naar de politiek over te hevelen. Er wordt onderscheid gemaakt tussen verschillende stemgroepen. De *seniores* en *iuniores* duiden dat gedichten die aan ofwel *utile* ofwel *dulce* voldoen, niet behangen en *omnes* duiden aan dat de combinatie van deze twee aanslaat bij allen. Dit onderscheid wordt versterkt door het verschil tussen de eerste colon vs. de tweede en derde colon. De eerste colon bestaat uit twee verzen, de laatste twee cola tellen elk één vers. Daarnaast is de weergave van colon een t.o.v. twee en twee t.o.v. drie gepositioneerd in een chiasme. Dus, ook *dulce* is met deze stilistische en retorische hoogstandjes vertegenwoordigd in deze versregels.

De laatste twee versregels van deze passage, vers 345 en 346, illustreren de faam die een dichter van een werk dat zowel *utile* als *dulce* is verkrijgt. De langdurige faam die zo'n dichter ten deel valt is iconisch weergegeven door de plaatsing van de woorden. *Longum aevuum* staat in een hyperbool, waardoor het ook daadwerkelijk een lange tijd duurt voor je bij *longum* het zelfstandig naamwoord *aevuum* gevonden hebt.

*Unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
Quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.*

De rest van het gedicht valt onder de bespreking *quo uirtus, quo ferat error*. De sectie is opgedeeld in meerdere sub-onderwerpen.¹⁶¹

Vv. 347-360 Twee *errores*

¹⁶¹ (Brink, 1971), 499-500.

Vv. 361-365 (Poëtische) voortreffelijkheid verduidelijkt

Het optreden van Horatius als criticus gaat hier verder. Hij onderwijst de dichter nu *quo uirtus, quo ferat error*.¹⁶² Dit is onderdeel van de rol die Horatius op zich neemt, door als slijpsteen te fungeren voor de gedichten van anderen. Zoals gezegd, de uitwerking hiervan is een iconische weergave van de rol van criticus. De weergave van *uirtus* en *error* is opgedeeld in meerdere delen. Het eerste deel loopt van vers 347 tot 360. Het gaat hier over wanneer een onvolkomenheid (1) toegestaan is en (2) wanneer een onvolkomenheid een *error* is: (1) *verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis / offendar maculis*¹⁶³ en (2) *sic mihi, qui multum cessat, fit Choerilus ille*.¹⁶⁴

In de verzen 361-5 zegt Horatius iets over de dichtkunst in het algemeen. Hij stelt deze gelijk aan de schilderkunst:

*Vt pictura poesis; erit, quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*

Zoals de schilderkunst de dichtkunst: er zal er een zijn, die, als je dichterbij staat, je meer grijpt, en een bepaalde, als je verder weg staat.

Deze heeft de donkerte lief, deze zal in het licht gezien willen worden,
welke de kritische scherpzinnigheid van de rechter niet vreest;
deze behaagde eenmalig, deze zal, hoewel tien keer herhaald, blijven behagen.

De zin *ut pictura poesis* is erg kort. Slechts het woordje *ut* 'leidt af' van de twee kernwoorden. Doordat de zin geen andere woorden heeft, is er ook niets waardoor de twee begrippen in een verschillend daglicht kunnen worden gezien: *ut*, het enige andere woord in de zin, stelt de begrippen geheel gelijk aan elkaar. De weergave is iconisch, aangezien er geen syntactisch en inhoudelijk verschil valt te ontdekken tussen de twee in deze zin: precies zoals

¹⁶² V. 308.

¹⁶³ 'Waarlijk wanneer de meeste zaken in een gedicht schitteren, zal ik geen aanstoot nemen aan enkele onvolkomenheden.' Vv. 351-2.

¹⁶⁴ 'Zo wordt voor mij hij, die veel in gebreke blijft, zo'n Choerilus.' V. 357. Choerilus is een voorbeeld van een dichter die enorm slecht dicht.

Horatius wil zeggen dat er geen verschil is tussen de dichtkunst en de schilderkunst. Na de twee zelfstandige naamwoorden worden de kunsten in de overige verzen enkel met voornaamwoorden aangeduid. Maar Horatius gebruikt hier geen voornaamwoorden die op een tweedeling duiden. De twee zelfstandige naamwoorden hebben geen apart, onderscheidend voornaamwoord. *Quae*, een betrekkelijk voornaamwoord en *haec*, een aanwijzend voornaamwoord, kunnen op beide kunsten van toepassing zijn. Daarmee kan ook de inhoud van de kunsten op beiden van toepassing zijn. De twee begrippen, dichtkunst en schilderkunst, worden op iconische wijze aan elkaar gelijkgesteld.

Op dit punt is het wederom interessant om naar de opening van het werk te kijken en wel het schilderij waarmee Horatius het gedicht begon. Dit schilderij¹⁶⁵ uit de eerste vier verzen is ons getoond via het medium van de dichtkunst. Deze schets wordt daar als uitgangspunt gebruikt om bepaalde punten van de schildering te bespreken. Tevens worden deze punten overgeheveld naar het domein van de dichtkunst die dezelfde principes heeft (i.e. het creëren van een realistisch beeld verloopt hetzelfde via beelden als via woorden). Laten we met deze visie terugkijken naar de openingsverzen van de *Ars Poetica*:

*//Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit, et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,||
spectatum admissi risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti **tabulae fore librum
persimilem**, cuius, uelut aegri somnia, uanae
fingentur species, ut nec **pes nec caput** uni
reddatur formae. '**Pictoribus atque poetis**
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.'*
*Scimus, et hanc ueniam petimusque damusque **uicissim**;
sed non ut placidis coeant immitia, non ut
serpentes auibus gementur, tigribus agni.
Inceptis grauibus plerumque et magna professis
purpureus, late qui splendeat, unus et alter
adsuitur **pannus**, ||cum lucus et ara Dianae*

¹⁶⁵ Het is immers gemaakt door een *pictor*. V.1.

*et properantis aquae per amoenos ambitus agros
aut flumen Rhenum aut pluuius **describitur** arcus||;
sed nunc non erat his locus. Et fortasse cupressum
scis **simulare**. quid hoc, si fractis enatat exspes
nauibus aere dato qui **pingitur**? Amphora coepit
institui; currente rota cur urceus exit?
Denique sit quiduis, simplex dumtaxat et unum.
Maxima pars uatum, pater et iuuenes patre digni,
decipimur specie recti. Breuis esse laboro,
obscurus fio; sectantem leuia nerui
deficiunt animique; professus grandia turget;
serpit humi tutus nimium timidusque procellae;
qui **uariare** cupit rem prodigialiter unam,
delphinum siluis **appingit**, fluctibus aprum:
In uitium ducit culpa fuga, si caret **arte**.
Aemilium circa ludum faber unus et unguis
exprimet et mollis **imitabitur** aere capillos,
infelix operis summa, quia ponere totum
nesciet. Hunc ego me, si quid **componere** curem,
non magis esse uelim quam naso uiuere prauo,
spectandum nigris oculis nigroque capillo.*

Een aantal woorden staat dikgedrukt. Dit zijn woorden die ervoor zorgen dat deze hele passage zowel op dicht- als op schilderkunst betrekking heeft. Laten we de passage zoveel mogelijk van begin tot einde bespreken. We beginnen met de schildering die Horatius dicht, deze samensmelting van dicht- en schilderkunst hebben we reeds uitvoerig besproken. De passage staat aangegeven tussen de tekens ||. *Spectatum* is het eerste woord die deze samensmelting iconisch weergeeft. Dit woord kan duiden op een ding aanschouwen – dus een schildering, - maar het kan veel breder ook duiden op iets bekijken, beoordelen – een dichtwerk bijvoorbeeld.¹⁶⁶ De nadruk op het woord *spectatum* eist de aandacht van de lezer op en versterkt het gegeven dat hier een schildering wordt beschreven. Vervolgens *tabulae*. Een *tabula* kan een tafereel, een schildering zijn.¹⁶⁷ Daarnaast is het ook een wasbordje

¹⁶⁶ OLD, s.v. *specto* II B 1 en 2.

¹⁶⁷ OLD s.v. *tabula* II G.

waarop geschreven wordt.¹⁶⁸ Een heel gedicht past er waarschijnlijk niet op, maar de connotatie met de dichtkunst moge duidelijk zijn. *Persimilem* is nogmaals een bevestiging van de gelijkstelling die Horatius maakt: het prefix *per-* werkt zeer versterkend. In een boek (*librum*) zullen voorstellingen (*species*) worden weergegeven (*fingentur*). De combinatie wordt wederom gemaakt: hier wordt een boek beschreven dat afbeeldingen weergeeft; beide kunsten smelten samen. Daarnaast wordt het werkwoord *fingere* gebruikt, dat zowel in de context van het vormen van zinnen/verzinnen van redes wordt gebruikt,¹⁶⁹ als in de context van het maken van beelden/vormen van figuren.¹⁷⁰ Ook *pes* is zowel in de dichtkunst als in de schilderkunst betekenisvol. Het lijkt hier onderdeel van de schildering van een persoon, waar Horatius het over heeft (al eindigt zijn beeld door fout in een schandelijke staart). Maar *pes* is ook een aanduiding voor het metrum, een belangrijk onderdeel van de dichtkunst. Bij *caput* geldt dezelfde redenering; we zijn het schilderij begonnen met een mensenhoofd.¹⁷¹ Daarnaast is een *caput* een hoofdstuk in een boek of onderdeel in een redevoering. *Caput* en *pes* samen beschrijven hiermee ook de gehele letterkunde, aangezien *pes* op poëzie en *caput* op proza betrekking heeft.¹⁷² Daarmee omvatten deze begrippen zowel de hele literatuur als de hele persoon die geschilderd wordt. Vervolgens worden de dichters en schilders ook expliciet in één adem benoemd; *pictoribus atque poetis*. Het voegwoord *atque* is ook betekenisvol. Veel meer dan *et* draagt dit de notie van gelijkstelling met zich mee. Dit woord kan in het Nederlands vaak vertaald worden met ‘en dus’, ‘en ook’. Het benadrukt wederom de gelijkheid en overlap tussen de twee kunsten. *Vicissim* betekent beurtelings, afwisselend en heeft betrekking op zowel de dichters als de schilders uit het begin van de vorige zin. Nu komen we bij de *pannus* die we eerder al uitvoerig besproken hebben. De conclusie luidde toen: niet alleen bespreekt Horatius een *pannus*, hij spiegelt ons er ook een voor. Tussen de tekens || staat deze *pannus* weergegeven. De *pannus* wordt hier weergegeven in woorden. Maar zo’n *pannus* is ook overduidelijk iets dat thuishoort in de visuele kunst en als zodanig verbonden is met de schilderkunst. Daarbij is de *pannus purpureus*. Dit woord komt van de benaming voor de purperslak, *purpura*, waar de purperen verf van gemaakt werd. De schilderkunst is ook hier vertegenwoordigd.

Nu volgen er een aantal werkwoorden die allemaal zowel op de schilderkunst als op de dichtkunst betrekking hebben. *Describere* en (*ap*)*pingere* zijn alle twee werkwoorden die

¹⁶⁸ OLD s.v. *tabula* II A.

¹⁶⁹ OLD s.v. *fingo* II B 3.

¹⁷⁰ OLD s.v. *fingo* I C.

¹⁷¹ *Humano capiti*. V. 1.

¹⁷² (Johnson, 2012), 239.

kunnen worden gebruikt zowel om aan te geven dat een zaak woordelijk uiteengezet wordt, als dat een plaatje geschetst wordt.¹⁷³ De volgende werkwoorden *simulare*¹⁷⁴, *uariare*¹⁷⁵, *exprimere*¹⁷⁶ en *imitari*¹⁷⁷ zijn soortgelijk. Deze kunnen alle zowel betrekking hebben op iets afbeelden als op iets uitdrukken/beschrijven. Daartussen zien we nog het werkwoord *decipere*, dat ook naar beide kunsten kan verwijzen. Zowel de ogen als de geest kunnen misleid worden.¹⁷⁸ Eveneens staat tussen deze werkwoorden het woordje *ars*. Het is duidelijk dat dit ook naar zowel bekwaamheid in de dichtkunst als in de schilderkunst kan verwijzen. Het werkwoord *componere* kent eenzelfde soort dubbelheid. Deze handeling kan wijzen op het samenstellen van woorden en zinnen, maar ook op het samenstellen van een plaatje.¹⁷⁹ Wederom laat Horatius hier woorden en beeld samenvloeien, door ons een beeld te schetsen in het gedicht. Als laatste zien we *spectandum* dikgedrukt staan. Het aanverwante *spectatum* zagen we aan het begin van de beschrijving al. Ook nu staat het woord prominent aan het begin van het vers. We eindigen deze passage daarmee enigszins in dubio over wat Horatius nu eigenlijk doet hier: is hij aan het dichten, of schetst hij ons plaatje na plaatje?¹⁸⁰

Horatius doet deze dingen natuurlijk allebei en daarin schuilt nu precies de iconiciteit van de passage. De stelling *ut pictura, poesis* die we in vers 361 aantreffen, vindt zijn weergave in het gedicht. En niet alleen op het niveau van deze passage. Want zoals we in het begin van deze bespreking hebben vastgesteld, is die passage (verzen 1-4) onderdeel van de afbeelding die het hele gedicht omlijst. Dit geeft daarmee een overkoepelend thema weer: het creëren van een harmonisch gedicht. Nu blijkt dat die harmonie hetzelfde is voor de dichtkunst en de schilderkunst. We zien dat Horatius zijn verzen visualiseert of vindt dat ze evengoed gevisualiseerd kunnen worden: hiermee bedoel ik dat zijn versregels volgens hem net zo goed van het domein van de dichtkunst naar de schilderkunst zouden kunnen worden overgeheveld. De implicatie van de opening en afsluiting van het gedicht wordt alsmaar groter. In de bespreking van de structuur zal hier op worden teruggekomen.¹⁸¹

¹⁷³ OLD, s.v. *describo* I en II A en B en OLD s.v. *pingo* II en I (respectievelijk).

¹⁷⁴ OLD, s.v. *simulo* I.

¹⁷⁵ OLD, s.v. *uario* I.

¹⁷⁶ OLD, s.v. *exprimo* II B.

¹⁷⁷ OLD, s.v. *imitor* I.

¹⁷⁸ OLD, s.v. *decipio*. De ogen hebben betrekking op de schilderkunst en de geest op de dichtkunst.

¹⁷⁹ OLD s.v. *compono* II C3 en II C4 (respectievelijk).

¹⁸⁰ (Johnson, 2012), 240.

¹⁸¹ P. 83.

*Unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
Quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.*

Vv. 366-378 Voortreffelijkheid en middelmatigheid in de kunst(en)

Vv. 379-390 Bekwaamheid

Hierna vervolgt Horatius zijn bespreking over *error* en *uirtus*. Van vers 366 tot 386 komen twee *errores* aan bod, middelmatigheid en het gebrek aan *ingenium* en *ars*:

*... mediocribus esse poetis
non homines, non di, non concessere columnae. Vv. 372-3.*

Niet hebben mensen, niet goden, niet zuilengalerijen toegestaan
aan dichters middelmatig te zijn. (1)

*Tu nihil inuita dices faciesue Minerua:
id tibi iudicium est, ea mens. Vv. 385-6.*

Niets zal jij zeggen of maken tegen de wil van Minerva:
dit is voor jou de beoordeling, dit het verstand. (2)

(1) Horatius keurt hier dichtwerken af die middelmatig zijn. Waar dit in andere *artes* toegestaan is, wordt dit niet geduld bij de *ars poetica*.¹⁸² Dit heeft te maken met een gebrek aan talent en vaardigheid.¹⁸³ (2) Hij keurt dichtwerken af die ‘tegen de wil van Minerva’ zijn. Minerva is onder andere de godin van de kunst en de wijsheid. Zij lijkt hier te staan voor het natuurlijk talent van de dichter.¹⁸⁴ De woorden *iudicium* en *mens* duiden erop dat het gezonde verstand hier ook bij betrokken is en vervlochten lijkt met de notie van talent. Iemand die een natuurlijke aanleg voor dichten heeft, is ook *sanus*; zonder gezond verstand geen natuurlijk talent. Horatius stelt dus dat een dichterlijke uiting die aan het natuurlijk talent niet goed

¹⁸² De kunst, niet dit werk. Al wordt het ook niet geduld bij dit werk, omdat het valt onder de *ars poetica*.

¹⁸³ *Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis, / indoctusque pilae discue trochiue quiescit, / ne spissae risum tollant impune coronae: / qui nescit, versus tamen audet fingere...* Vv. 379-82. Er wordt een vergelijking gemaakt tussen kunnen spelen en kunnen dichten. Je moet zowel de aanleg hebben als de regels kennen om mee te kunnen spelen. Je moet ook aanleg hebben en kennis over de kunst bezitten om te kunnen. De parallellie in de verzen wijst hierop.

¹⁸⁴ (Otto, 1890), 224-5. *Minerua* = *ingenium*

schijnt, niet moet worden opgeschreven door een dichter. Zowel *ars* als *ingenium* blijken noodzakelijk eigenschappen voor een goede dichter.

In de verzen 386-89 staan twee *uirtutes*, namelijk de twee handelwijzen die de dichter in de praktijk moet brengen:

*... si quid tamen olim
scripseris, in Maeci descendat iudicis aures
et patris et nostras (A), nonumque prematur in annum,
membranis intus positis (B)...*

... als je toch ooit iets
hebt opgeschreven, laat het neerdalen in de oren van rechter Maecius¹⁸⁵
en van je vader en de onze (A), en laat het negen jaar lang vastgehouden worden,
op perkamenten die binnen zijn geplaatst (B)...

Andere mensen, verstandige mensen¹⁸⁶, moeten door de dichter ingeschakeld worden om het werk te bekijken en daarover advies te geven. Voorts moet de dichter zijn werk negen jaar terzijde leggen om het te kunnen bijschaven en verbeteren alvorens het uit te geven.

Naast de bespreking *quo uirtus, quo ferat error* treffen we in deze passage (vv. 366-390) nog enkele andere iconische weergaves aan. We komen twee vergelijkingen tegen: de dichtkunst wordt vergeleken met een maaltijd en de dichtkunst wordt vergeleken met een spel. In de eerste vergelijking, verzen 374-8, bespreekt Horatius de invloed van fouten op het geheel:

*Ut gratas inter mensas symphonia discors
et crassum unguentum et Sardo cum melle papauer
offendunt, poterat duci quia cena sine istis,
sic animis natum inuentumque poema iuuandis,
si paulum summo decessit, uergit ad imum.*

Zoals bij aangename banketten een ongelijk spelend harmonieus orkest

¹⁸⁵ (Brink, 1971), 382-3. Hoogstwaarschijnlijk een bekende criticus.

¹⁸⁶ Verstandige mensen omdat Horatius *nostras* zegt: we hebben al gezien dat Horatius zich presenteert als dichter die van de Helicon wordt geweerd: die mensen zijn *sanus*.

en dikke zalf en papaver met Sardijnse honing
aanstoot geven, aangezien de maaltijd kon worden gehouden zonder die dingen,
zó zinkt een gedicht, geboren en bedacht tot vermaak van de ziel,
als het een klein beetje wegblijft van de top, naar de diepte.

We krijgen een lange vergelijking voorgeschoteld (*ut...sic*), die eindigt met *ad imum*. *Ad imum* betekent letterlijk naar het onderste/diepste/laatste punt. Dit is hier iconisch weergegeven door de positionering van de woorden. De lezer begint links bovenaan de vergelijking te lezen en eindigt helemaal aan het einde van de vergelijking, rechts onderaan met de woorden *ad imum*. Dit staat, met andere woord(en), *imo*.

De tweede vergelijking, in de verzen 379-82, heeft eveneens betrekking op onvolkomenheden; wanneer iemand onvoldoende vaardigheid bezit om met sporten mee te doen, houdt hij zich afzijdig.¹⁸⁷ Wanneer mensen vaardigheid ontberen om te dichten, dichten ze (vaak) toch wel. We kijken hier alleen naar het eerste deel van de vergelijking:

*Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis,
indoctusque pilae disciue trochiue quiescit,
ne spissae risum tollant impune coronae.*

Hij die niet weet te spelen houdt zich verre van de wapenen van de Campus Martius, en onbekwaam met de bal, de discus of de hoepel, kijkt hij (slechts) toe, opdat de opeengehoopte kringen niet straffeloos gelach aanheffen.

In het laatste vers staan twee woorden dikgedrukt. Dit betreft de iconische weergave. De *spissae coronae* zijn de kringen van toeschouwers die rijen dik staan toe te kijken op de verrichtingen van jonge *nobiles* op het Marsveld. Wat deze *nobiles* niet willen is dat de mensen om hen heen lachen om hun onkunde (*risum*). We zien hier de kringen als onderwerp die het object (de *nobiles* waar zij om lachen) omgeven. Zo wordt deze situatie iconisch weergegeven door de positionering van *spissae coronae*. Deze toepassing voor een hyperbaton hebben we al meerdere malen gezien en we zien dit een aantal verzen verderop weer gebeuren. Het gaat om de laatste drie woorden van het voorschrift in de verzen 388-9:

¹⁸⁷ In dit geval gaat het over een Griekse sport. Dit versterkt de interpretatie dat deze activiteit een parallel voor de dichtkunst is, zie noot 183. Dichten is namelijk ook van origine een Griekse sport.

membranis intus positus. De positie die de perkamenten moeten innemen wordt verwoord door *intus*. Dit woord betekent binnen(in). Het woord *intus* bevindt zich binnen de twee woorden die de *ablativus loci* vormen; aan de linkerkant staat *membranis* en aan de rechterkant *positus*. De twee woorden die aan weerszijden staan geschreven, moeten op de plek van *intus* terechtkomen. *Intus* staat ook daadwerkelijk *intus*.

*Unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
Quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.*

Vv. 391-407 Ware voortreffelijkheid; het brengen van beschaving

Vv. 408-418 *Ingenium* en *ars* in de literatuur

Vanaf vers 391 komt Horatius te spreken over de eerste dichters die *utile* en *dulce* met elkaar wisten te vermengen.¹⁸⁸ Deze oorspronkelijk *uates* wisten met de schoonheid van hun zang-/dichtkunst de maatschappij ordelijk vorm te geven: hiermee belichamen ze in extreme mate de kwaliteiten die Horatius van de dichter eist. De hoge kwaliteit van hun kunst vervult de eis van *dulce*, de uitwerking de eis van *utile*.

De verrichtingen van deze twee *uates*, Orpheus en Amphion, zijn een allegorie voor het brengen van beschaving aan de mensen.¹⁸⁹ De daden die zij hebben verricht en de resultaten daarvan, lezen we terug in de *Ars Poetica*.

*Siluestris homines sacer interpresque deorum
caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones;
dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,
saxa mouere sono testudinis et prece blanda
ducere quo uellet. Fuit haec sapientia quondam,
publica priuatis discernere, sacra profanis,
concubitu prohibere uago, dare iura maritis,
oppida moliri, leges incidere ligno.*Vv. 391-9.

¹⁸⁸ Horatius noemt Orpheus en Amphion ‘uates’ in vers 400. Zo noemt hij zichzelf (en zijn mededichters) ook. *Sc. maxima pars uatum...decipimur...* Vv. 24-5.

¹⁸⁹ (Campbell, 1970), 59.

Orpheus, priester en interpreter der goden, hield mensen in bossen
af van wreedheden en een schandelijke levenswijze,
hierom is er gezegd dat hij tijgers en woeste leeuwen temde;
is er ook gezegd dat Amphion, bouwer van Thebe's stad,
stenen bewoog door het geluid van zijn lier en door zijn innemende gebed
leidde waarheen hij wilde. Eens was dit wijsheid, om het publieke
van het private te scheiden, heilige zaken van ongewijde, om ongeregelde
geslachtsgemeenschap te verbieden, om rechten aan de echtgenoten te geven,
nederzettingen te bouwen, en wetten in hout te snijden.

Deze passage is een allegorie voor de creatie van beschaving én een metafoor voor de creatie van de *Ars Poetica*. Laten we dit stapje voor stapje bekijken. Orpheus en Amphion hebben het vermogen om beschaving te creëren. Hun kundigheid scheidt kaders waarbinnen mensen op heilzame manier kunnen functioneren. Deze kaders zijn de muren waarbinnen de veilige woonsituatie verwezenlijkt wordt, de stad. De stad staat hier voor de beschaving. Daarnaast zijn de kaders ook de wetten, die de juiste gedragscodes vastleggen, welke eveneens een weergave van beschaving zijn. Ook Horatius heeft een scheppend vermogen. Middels zijn kundigheid scheidt hij gedichten. De beschrijvingen van elk van beide vertonen veel overeenkomst.

Parallel een

De lessen die Orpheus en Amphion de mensen leren worden verwoord door onderstaand citaat. De *uates* zijn de beschavers van hun medemensen; zij leren de mensen beschaving door hun kunst.¹⁹⁰

→ Orpheus & Amphion: *caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus*.

Een citaat van Horatius dat hierop aansluit is een van de vele lessen die hij de dichters meegeeft. Hiermee houdt hij zijn lezers ook af van onbeschaafd gedrag en zodoende beschaaft hij hen.

Horatius: *Ne pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem. Vv. 185-7.*

¹⁹⁰ (Campbell, 1970), 59.

Parallel twee

De notie van de leidende kracht van creativiteit en het brengen van harmonie aan mensen en zaken door de grote kwaliteit van de kunst kenmerkt beiden.

→ Orpheus & Amphion: *lenire tigris rabidosque leones en saxa mouere sono testudinis et prece blanda / ducere quo uellet.*

Horatius benadrukt de eenheid die een gedicht moet hebben en probeert de dichter te leren hoe hij een harmonieus gedicht maakt. Hij bereikt zelf eveneens die harmonie in zijn gedicht.

Horatius: *Denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum. V. 23.*

Parallel drie

De regels die zijn opgesteld in de verzen 397 tot 399 door Orpheus en Amphion worden ingeleid door onderstaand citaat. Wijsheid is de basis voor de regels die de beschaving vormgeven.

→ Orpheus & Amphion: *Fuit haec sapientia quondam.*

Ook Horatius noemt wijsheid als de basis voor zijn 'beschaving', namelijk de dichtkunst.

Horatius: *Scribendi recte sapere est et principium et fons. V. 309.*

Parallel vier

Deze eerste set regels die is opgesteld door Orpheus en Amphion, meldt welke zaken gescheiden dienen te zijn, i.e. welke dingen niet bij elkaar horen. Daar hoort dan automatisch bij dat bepaalde zaken onder één noemer vallen en dat bepaalde zaken wél bij elkaar horen.

→ Orpheus & Amphion: *publica priuatis secernere, sacra profanis.*

Horatius besteedt in de *Ars Poetica* veel tijd aan hoe een dichter gepast kan dichten: bovenstaande citaten zijn twee voorbeelden van voorschriften over welke praktijken of gewoontes bij welke situatie horen, zodat het gedicht passend is, i.e. goed. Een goed gedicht is een teken van de goede kwaliteit van de kunst. Zoals Orpheus en Amphion beschaving creëren voor de maatschappij met hun regels, zo creëert Horatius met zijn regels goede dichtkunst.

Horatius: *Uersibus exponi tragicis res comica non uult; / indignatur item priuatis ac prope socco / dignis carminibus narrari cena Thyestae. Vv. 89-91.*

... *Ne forte seniles/mandentur iuueni partes pueroque uiriles: / semper in adiunctis aeuoque morabimur aptis.*¹⁹¹ Vv. 176-8.

Parallel vijf

Orpheus en Amphion stellen regels op om onjuiste gebruiken af te schaffen. Zaken die op onjuiste wijze bij elkaar komen, moeten aan bepaalde regels gaan voldoen, zodat ze goed worden. In het onderstaande citaat gaat het over ongeregelde seks; seks zonder huwelijk, zonder moraal is onbeschaafd gedrag. Het zijn hier de man en de vrouw die zonder enige vorm van juiste verbinding samenkomen; ze zijn niet verbonden door de wetten van het huwelijk.

→ Orpheus & Amphion: *concubitu prohibere uago, dare iura maritis.*

In onderstaande citaten van Horatius zien we ook voorbeelden van onjuiste verbindingen. De monsterlijkheden zijn de reden om dichters te informeren over hoe een harmonieus geheel wel moet worden gemaakt. De ‘wetten’ van de dichtkunst zijn nodig om deze beschaafd te maken.

Horatius: *Credite, Pisones, isti tabulae fore librum / persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae / fingentur species, ut nec pes nec caput uni / reddatur formae...* Vv. 6-9.

Sed non ut placidis coeant immitia, non ut / serpentes auibus gementur, tigribus agni.

Vv. 12-3.

Parallel zes

Wanneer de onjuiste zaken zijn afgeschaft en bestendige regels zijn opgesteld, vangt de beschaving aan. Deze beschaving wordt gesymboliseerd door de stad (*oppida*) en de rechtsstaat (*leges*), de rechtvaardigheid. Dit is de uitkomst van het beschavingsproces; dat mensen zich zijn gaan organiseren en ethiek en moraal zijn gaan ontwikkelen.

¹⁹¹ Laat niet toevallig de rollen van oude mannen worden toegewezen aan een jongeling, en de rollen van jonge mannen aan een kind: wij zullen altijd blijven hangen bij datgene wat is verbonden aan een leeftijd en ervoor geschikt is.

→ Orpheus & Amphion: *oppida moliri, leges incidere ligno*.

Wanneer Horatius al zijn adviezen, regels en waarschuwingen heeft gegeven, is zijn werk voltooit; zijn creatie van beschaving is de *Ars Poetica*.

Horatius: de *Ars Poetica*.

De allegorie van de kunstenaar die door zijn kunst beschaving creëert, zien we terug in de *Ars Poetica* zelf. De creatie van de *uates* is een iconische weergave van de *Ars Poetica* zelf. Op hetzelfde moment is de *Ars* ook een iconische weergave van de creaties van Orpheus en Amphion.

Na deze *uates* ontwikkelde de rest van de dichtkunst zich. Horatius haalt kort, in zeven verzen, de gehele geschiedenis van de dichtkunst aan. Alle relevante genres worden genoemd:

*... Post hos insignis Homerus
Tyrtaeusque mares animos in Martia bella
uersibus exacuit, dictae per carmina sortes,
et uitae monstrata uia est et gratia regum
Pieriis temptata modis ludusque repertus
et longorum operum finis: ne forte pudori
sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo. Vv.401-7.*

... Na dezen hitsten de beroemde Homerus
en Tyrtaeus mannelijke zielen op met hun verzen tot Martiale oorlogen;
lotsbestemmingen werden via liederen uitgesproken,
en de weg van het leven werd getoond, en de welwillendheid van koningen
werd verlokend met Pierische muziek, het spel als het einde van
lange werken werd bedacht: opdat de Muze, bedreven in de lier,
en de zingende Apollo niet toevallig voor jou tot schaamte zijn.

Homerus staat voor epiek, Tyrtaeus voor elegie, *carmina* voor orakelspreuken (*uaticinia*), *uia uitae* voor wijsheidsliteratuur (didactische en filosofische geschriften), *gratia regum* voor lyriek (lyrische dichters werkten in Griekenland met een patronage-systeem) en *ludus* verwijst

naar drama.¹⁹² Apollo en de Muze belichamen gezamenlijk de gehele poezie; Apollo als god van de dichtkunst en leider van de negen Muzen en de Muze zelf als inspiratie van de dichter.

We zien hier de ontwikkeling en de uitbreiding van poezië na haar oorsprong bij Orpheus en Amphion. In de *Ars* zien we de aanwezigheid van al deze poezie constant terug. De *Ars* geeft, met andere woorden, deze genres en hun vorm en inhoud weer. Epiek zien we onder andere terug in de verzen 73-4¹⁹³ en in de verzen 141-5¹⁹⁴; elegie in de verzen 75-78¹⁹⁵; de orakelspreuken vinden we in de verzen 218-9¹⁹⁶; verwijzingen naar de wijsheidsliteratuur zien we in vers 310¹⁹⁷ en vers 317¹⁹⁸; lyriek wordt behandeld in de verzen 83-5¹⁹⁹; drama hebben we zeer veel gezien in onze bespreking van de *Ars*. Denk aan de verzen 89-92 over de komedie en tragedie, de verzen 179-187 over drama op het toneel en de verzen 225-30 over de stijl. Voorts zijn veel van de adviezen die Horatius geeft over de dichtkunst toe te passen op alle genres in de dichtkunst; de genres zijn namelijk allen onderdeel van de dichtkunst. De verzen geven “the whole of poetry” weer, zoals Brink opmerkt.²⁰⁰ De *Ars* geeft ook “the whole of poetry” weer. De inhoud van deze verzen wordt iconisch weergegeven door het werk heen.

We zijn nu aangekomen bij de passage die het duidelijkst weergeeft dat Horatius zowel *ingenium* als *ars* als essentiële eigenschappen van de goede dichter ziet:

*Natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est. ego nec studium sine diuite uena
nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice. Vv. 408-11.*

Ontstaat een prijzenswaardig lied door de natuur of door de kunst,
is de vraag. Ik zie niet wat een studie zonder een rijke ader kan,

¹⁹² (Brink, 1971), 392-3 & (Rudd, 1990), 215-6.

¹⁹³ *Res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus.*

¹⁹⁴ *"Dic mihi, Musa, uirum, captae post tempora Troiae/qui mores hominum multorum uidit et urbes"./Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem/cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,/Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdim.*

¹⁹⁵ *post etiam inclusa est uoti sententia compos; / quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,/grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.*

¹⁹⁶ *Utiliumque sagax rerum et diuina futuri/sortilegis non discrepuit sententia Delphis.*

¹⁹⁷ *Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae.*

¹⁹⁸ *Respicere exemplar uitae morumque...*

¹⁹⁹ *Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum/et pugilem uictorem et equom certamine primum/et iuuenum curas et libera uina referre.*

²⁰⁰ (Brink, 1971), 394.

noch wat een ongeschoold talent vermag; zozeer verlangt de ene zaak de hulp van de ander en zijn ze verbonden in vriendschap.

De noodzaak van het combineren van *ingenium* en *ars* wordt iconisch weergegeven in de positionering van vers 408. *Natura*, wat staat voor het natuurlijk talent, en *arte* omlijsten het vers. Wanneer deze eigenschappen in een persoon samenkomen, zo meent Horatius, kan deze goed dichten. Als we de woorden *natura* en *arte* naar elkaar toe brengen, komen ze samen op (of naast) het *laudabile carmen*. Dus het is hier letterlijk zo geworden, dat wanneer deze twee begrippen samenkomen er een mooi dichtwerk ontstaat.

*Unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
Quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.*

Vv. 419-437 De slechte criticus en de slechte vriend

Vv. 439-452 De ware criticus en de ware vriend

Horatius vervolgt zijn uitleg over *uirtus* en *error*. De bespreking is nog steeds een iconische weergave van de werkwijze van de criticus. Het is nodig dat iemand kritisch naar jouw dichtwerk kijkt om een blamage te voorkomen, meent Horatius. Mensen die enkel (onoprechte) vleierende woorden spreken, misleiden slechts voor eigen gewin. Het kan lastig zijn om te onderscheiden wie nu oprecht is tegen de dichter over diens dichtwerk en wie een vleier is. Deze moeilijkheid wordt iconisch weergegeven in de verzen 424-5:

*... mirabor si sciet inter-
noscere mendacem uerumque beatus amicum.*

... dan zal ik me verwonderen als de gelukkige onderscheid weet te maken tussen een bedrieglijke en een ware vriend.

Er is sprake van enjambement bij *internoscere*, hetgeen nadruk geeft. Dit is iconisch aangezien een duidelijk onderscheid aanwezig is in het woord dat ‘onderscheid maken’ betekent. Het punt waar de moeilijkheid zich in bevindt volgens Horatius, is ook iconisch weergegeven. De twee *amici* waartussen onderscheid gemaakt moet worden zijn de *mendacem* en *uerum (amicum)*. Deze woorden staan hier echter tegen elkaar aangeplakt in

dezelfde naamval. Horatius zorgt hiervoor met zijn keuze voor *-que* in plaats van bijvoorbeeld *et*. Daarnaast had hij er ook nog voor kunnen kiezen een passieve infinitivus met een *a* + ablativus constructie te gebruiken. Daarmee zouden de bedrieglijke en de ware vriend duidelijk te onderscheiden zijn, omdat ze in een andere naamval staan. Horatius heeft er echter voor gekozen deze moeilijke situatie iconisch weer te geven.

Om het optreden van een goede criticus weer te geven, neemt Horatius Quintilius als voorbeeld.²⁰¹ Hij zal een dichtwerk altijd zeer secuur bekijken en aanwijzingen geven. Maar hier dient de dichter wel zorgvuldig naar te luisteren. Als hij zijn terechte kritiek in de wind slaat, zal Quintilius direct geen tijd meer verspillen. We zien dit in de verzen 438-44:

*Quintilio siquid recitares, 'corrige, sodes,
hoc' aiebat 'et hoc'; melius te posse negares,
bis terque expertum frustra, delere iubebat
et male tornatos incudi reddere uersus.
Si defendere delictum quam uertere malle,
nullum ultra uerbum aut operam insumebat inanem,
quin sine riuali teque et tua solus amares.*

Telkens wanneer jij iets aan Quintilius voorlas, dan zei hij, 'verbeter dit toch, en dat.' Wanneer jij zei dat je niet beter kon, tweemaal en driemaal het tevergeefs geprobeerd hebbend, beval hij de slecht gevormde verzen terug te brengen naar het aambeeld.

Telkens wanneer jij je fout liever wilde verdedigen dan verbeteren, besteedde hij er verder geen enkel woord meer aan, verrichtte hij geen nutteloos werk meer, om jou ervan te weerhouden jezelf en je werk zonder rivaal lief te hebben.

De iconiciteit is te vinden in vers 443. Dit is de enige versregel van de *Ars* waarin er sprake is van drie elisies²⁰² en drie ellipsen. Het vers leest eigenlijk: *nullum ultra uerbum insumebat aut operam **ultra nullam** insumebat inanem*. Het weglaten van veel woorden geeft de notie van ergens geen (of zo min mogelijk) woorden aan vuil maken iconisch weer, evenals het

²⁰¹ (Brink, 1971), 412-3. Hij was een dichter en vriend van Vergilius. Er is helaas niets bekend over zijn literaire productie. In de *Ars* is hij duidelijk de goede criticus en de goede vriend.

²⁰² We zien driemaal een *-m-* tussen twee klinkers instaan.

inslikken van delen van woorden. Daarmee verricht de dichter dan minder (geen nutteloos) werk.

*Unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
Quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.*

Vv. 453-476 De personificatie van de *poeta uesanus*

Vanaf vers 453 tot het einde komt Horatius bij de bespreking van het summum van een slechte dichter, namelijk de waanzinnige dichter.²⁰³ Het gedrag dat zo iemand tentoonspreidt moet koste wat het kost vermeden worden. De gedichten van zo'n dichter zijn niet te lezen: de waanzinnige dichter staat lijnrecht tegenover de *sanus poeta*.²⁰⁴ In de verzen 455-6 zegt Horatius hierover:

*uesanum tetigisse timent fugiuntque poetam,
qui sapiunt...*

zo vrezen ze een waanzinnige dichter aan te raken en gaan hem uit de weg,
zij die verstandig zijn...

Zij, die het onderwerp van de zin zijn (*qui sapiunt*), vermijden ook woordelijk de aanraking met de *uesanum poetam*: ze staan in een andere versregel.

Daarna vertelt Horatius over de *poeta uesanus* Empedocles. Dit stuk zit in het verhaal van de waanzinnige dichter die in een put gevallen is (vv. 457-69). Horatius gebruikt hier voor de tweede maal een filosoof als *exemplum* van een *poeta uesanus*; Democritus was de eerste. Ik sluit mij aan bij Brink²⁰⁵ die meent dat dit betrekking heeft op het stereotype dat de filosoof met zijn hoofd in de wolken loopt, waardoor hij geen oog meer heeft voor zijn omgeving. De oorsprong van dit beeld ligt bij de fabel ἀστρολόγος toegeschreven aan Aesopus.²⁰⁶ In deze fabel is een astroloog geobsedeerd door de sterrennacht en valt hij in een punt. Plato gebruikt dit motief later in een anekdote over Thales²⁰⁷; dit was een filosoof.²⁰⁸ De

²⁰³ Aan deze dichter wordt natuurlijk door de waanzinnige afbeelding in het begin van de *Ars* en in de passage over Democritus gerefereerd, maar hier wordt hij pas echt zelf besproken.

²⁰⁴ Verzen 295-7: *Ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus, ...*

²⁰⁵ (Brink, 1971), 423.

²⁰⁶ Aesopus, *Corpus fab. Aes.*, 40.

²⁰⁷ Plato, *Theaet.* 174 a.

moraal van het verhaal is dat iemand die met alleen maar verheven zaken bezig is, geen oog meer heeft voor de mensen om zich heen. Een dichter die alleen maar *sublimis* rondloopt, kan niet *idonea dicere uitae* en dat vindt Horatius een essentiële voorwaarde voor een dichter.²⁰⁹

Empedocles viel niet in een put, maar hij sprong zelf in een vulkaan, opdat hij als goddelijk zou worden beschouwd²¹⁰:

*... Deus immortalis haberi
dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam
insiluit. Vv. 464-6.*

Omdat Empedocles verlangde als onsterfelijke god te worden beschouwd,
sprong hij koeltjes in de kokende Etna.

Het woord *frigidus* verwijst naar Empedocles, de woorden *ardentem* en *Aetnam* naar de vulkaan waar hij inspringt. Door de positionering van de vulkaan om Empedocles zien we hem voor ons, als het ware in de kratermond terechtgekomen. De actie van Empedocles wordt hiermee iconisch weergegeven.

In de verzen 472-3 wordt de *poeta uesanus* als een beer die niet langer begrensd kan worden:

*certe furit, ac uelut ursus,
obiectos caueae ualuit si frangere clatros*

Hoe het ook zij, hij is boos, en zoals een beer²¹¹,
die de kracht heeft gehad de wegversperrende tralies van zijn kooi te verbrijzelen...

Het beeld van de beer die opgesloten zit in een kooi wordt door de positionering van de dikgedrukte woorden weergegeven. De tralies die hem de weg versperren staan aan weerszijden van de zin. Ze staan als een kooi om de rest van de zin heen.

²⁰⁸ (van Dijk, 2009), 153.

²⁰⁹ V. 334.

²¹⁰ Achter beide verhalen zit het idee dat de dichter niet in de werkelijkheid leeft, maar met andere zaken bezig is.

²¹¹ (Brink, 1971), 430: "The vivid humour of the *recitator* as a bear lends fresh point to the well-worn rhetorical comparison of a malefactor with a dangerous animal."

We eindigen met het beeld van de bloedzuiger, waar we in het begin al over gesproken hebben. We hebben gezien hoe het *humano capiti* eindigt in de meerminstaart in de eerste zeven verzen. Ook op het niveau van het hele gedicht zijn van het *humano capiti* tot een uiteinde, de *hirudo*, geraakt. Nu zien we in de laatste regels dat er, zoals in het begin, ook hier nog een onharmonieuze samenstelling wordt weergegeven. De mannelijke *ursus* is in de laatste versregel vervangen als onderwerp door de vrouwelijke *hirudo*.²¹² Ook het verloop van mannelijke naar vrouwelijk zien we hier, zoals de *mulier formosa* die verbonden wordt met een centaur en eindigt in een vis.²¹³ De waanzinnige dichter is zelf dus onharmonieus samengesteld en hij creëert een onharmonieus samengestelde schildering.

Het gehele werk is nu bekeken vanuit de theorie van iconiciteit. Deze geeft, zoals gezegd, inzicht in de structuur van het gedicht. Ik wil afsluiten met de wijze waarop deze iconiciteit het gedicht harmoniseert en van interne structuur voorziet.

²¹² (Oliensis, 1998), 217.

²¹³ *Humano capiti ceruicem pictor equinam / iungere si uelit et uarias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne. Vv. 1-4.*

Horatius' *Ars Poetica* is kunst. Het is geen technische verhandeling over kunst of een *Poetry for dummies*. Daarom heeft het ook niet de structuur die bij een dergelijk werk hoort. Horatius behandelt wel veel onderwerpen die ook in een handboek terug te vinden zijn en deze onderwerpen vertonen ook een sterke samenhang, omdat de vorm en inhoud van het gedicht elkaar ondersteunen en versterken. Deze samenhang structureert de *Ars*. We eindigen dan ook met een beschouwing van de structuur van het gedicht als geheel.

Laten we starten met nog eens te kijken naar wat Horatius in het gedicht zelf zegt:

*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.
dixeris egregie, notum si callida uerbum
reddiderit iunctura nouum. Vv. 47-48.*

In het verbinden van woorden ook subtiel en bedachtzaam, laat de auteur van een toegezegd gedicht dít liefhebben, dát versmaden.

Je zal op voortreffelijke wijze hebben gesproken, als een uitgekiende verbinding een bekende uitdrukking zal hebben gemaakt tot een nieuwe.

We hebben deze passage al bekeken in het kader van woordverbintenissen op microniveau. Het is echter ook nuttig deze *callida iunctura* op macroniveau te bekijken en wel vanwege de gelijkenis met de volgende passage:

*Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quiuis
speret idem, sudet multum frustra que laboret
ausus idem: tantum series iunctura que pollet,
tantum de medio sumptis accedit honoris. Vv. 240-3.*

Ik zal een lied nastreven, gevormd uit het bekende, opdat diegene, die hetzelfde zal verlangen, veel zal zweten en zich tevergeefs zal inspannen wanneer hij hetzelfde heeft gewaagd: zoveel vermag de reeks en de verbinding, zoveel waardigheid valt ten deel aan woorden die aan gewoon taalgebruik zijn ontleend.

Hier wordt de *iunctura* ook vermeld en tevens wordt hier over het macroniveau gesproken: *carmen*. Deze *series* en *iunctura* hebben dus betrekking op het hele gedicht. Volgens Brink hebben deze twee begrippen specifiek betrekking op het Griekse σύνθεσις, ‘compositie’.²¹⁴

Wat is de betekenis van deze begrippen en hoe verhouden zij zich tot elkaar? Collinge, *The Structure of Horace's Odes* (1961), legt aan de hand van de eerste passage de betekenis uit. Hij betoogt dat *series* op de woordvolgorde duidt; de aaneenrijging van woorden. Hij concludeert dit op basis van de vele stilistische figuren in Horatius’ *Carmina*. Figuren zoals hyperbaton, anastrophe en hypallage zijn allen afhankelijk van de aaneenschakeling van woorden. Beeldspraak wordt beïnvloed door de woordkeuze en Horatius creëert in de *Carmina* vele variaties op bestaande beelden middels hypallage.

Iunctura ziet hij ook als een begrip dat met de woordvolgorde te maken heeft. Bij dit begrip draait het om de inventiviteit in de aaneenschakeling van woorden.²¹⁵ Zo herschikt Horatius veel grammaticale constructies gedeeltelijk, zodat er op basis van een bekende constructie iets nieuws wordt gecreëerd. Het grote aantal woordverbindingen van deze twee groepen in de *Carmina* betekent dat het werk bol staat van *series* en *iunctura*. Op macroniveau duiden deze beide ‘processen’ op de wijze van het weergeven van de materie: de compositie.²¹⁶ Bepaalde zaken - woorden, onderwerpen, thema’s, beelden - aan elkaar rijgen kan gedaan worden en zal geslaagd zijn, als de verbinding maar *callida* is. Dit bereikt de verbinding door inventief te zijn, maar inventief vanuit het bekende: de traditionele materie vormt de basis. Vorm en stijl zijn hierbij dus zeer belangrijk. De preoccupatie met vorm en stijl past bij het concept van iconiciteit, want dit is de ideeën en werkwijze van een dichter weergeven – vormgeven – in het gedicht. Deze betekenis van *series* en *iunctura* sluit aan bij de analyse van deze begrippen in de verzen 46-48²¹⁷ en geeft een interpretatie van deze begrippen op macroniveau.

Collinge gebruikt deze interpretatie vervolgens om de overkoepelende structuur van de *Carmina* te onderzoeken via een combinatie-en-contrast-onderzoeksaanpak. Hier eindigt zijn

²¹⁴ (Brink, 1971), 290.

²¹⁵ Een voorbeeld hiervan is een neologisme *Graeco fonte*.

²¹⁶ (Collinge, 1961), 24-35. Hij bespreekt dit “componeren” over deze pagina’s.

²¹⁷ *Serere* van woorden roept de ambiguïteit van het werkwoord op: naast aaneenrijgen kan *serere* ook zaaien, dus ‘verwekken’, ‘in het leven roepen’ betekenen. Daarbij denk ik dat de keuze op *uerba* is gevallen, omdat het woord *uerbum* twee zinnen later weer terugkomt, waarmee Horatius de inhoud van beide zinnen met elkaar ‘verbindt’.

Originaliteit in het creëren van een nieuwe betekenis voor bestaande woorden is zeer gewenst, mits bekwaam gedaan (vv. 47-48). In deze zinnen doet Horatius wederom wat hij aanraadt: het gebruik van het woord *iunctura* voor de verbinding van woorden of lettergrepen komt voor het eerst voor bij Horatius, in deze tekst.²¹⁷ Precies het woord dat de kern van zijn boodschap bevat is een voorbeeld van een bekend woord dat ‘nieuw’ wordt gemaakt, i.e. een nieuwe betekenis krijgt.

relevantie voor mijn onderzoek, maar zijn interpretatie van *series* en *iunctura* is bruikbaar. We hebben bij de bespreking van het saterspel in het middendeel van de *Ars* ook de vergelijking met de *Carmina* kunnen maken om de structuur van dat deel van de *Ars* toe te lichten.²¹⁸ Er lijkt dus een gelijksoortige dichterlijke methodiek ten grondslag te liggen aan de *Carmina* en de *Ars*.

Deze betekenissen van *series* en *iunctura* beslaan een groot deel van de iconische weergaven die wij gezien hebben in de bespreking van de *Ars*. Als we mogen aannemen dat deze wijze van σύνθεσις aanbrengen inderdaad verbonden is met iconisch weergeven, is dat ook een onderdeel van de structurering van de gehele *Ars*. Hoe heeft dan de iconiciteit invloed op het werk in zijn geheel?

Hiervoor zijn de verschillende invalshoeken van waaruit de *Ars* reeds bestudeerd is waardevol. De belangrijkste wetenschappers die ik hiervoor bestudeerd heb, zijn in de inleiding genoemd. Zij onderscheiden in de *Ars* een bepaalde thematiek en verklaren delen van het werk aan de hand van die thematiek. Daarin zijn ze nooit volledig – uiteraard, want de *Ars* heeft niet slechts één thema- en ze kunnen dientengevolge ook weinig sluitende dingen zeggen over de structuur. Ik zet de belangrijkste ideeën die zij hebben hier nogmaals op een rijtje en relateer ze aan mijn visie op de samenhang:

Frischer (1991) ziet de *Ars* als een parodie. Volgens hem is het werk een parodie op de Peripatetische literatuurtheorie. Dat er satirische elementen in de *Ars* zitten hebben we inderdaad kunnen zien in de bespreking: vooral de *persona* van Horatius als criticus is zeer satirisch over de *poeta uesanus*. Armstrong (1989) zegt dat de *Ars* in haar geheel meer overeenkomst heeft met de monsterlijke afbeelding (hij bedoelt daarmee enkel de afbeelding uit de verzen 1-4) en met de *poeta uesanus* (hiermee doelt hij op de *poeta* uit de slotpassage) die de *Ars* zo veroordeelt. Na Armstrong zien we zowel Oliensis als Johnson de nadruk leggen op dezelfde passages. Oliensis (1998) onderkent de satirische aard van deze passages. Zij toont aan dat in deze passages de waanzinnige afbeelding en de waanzinnige dichter worden weergegeven. De waanzinnige afbeelding uit de eerste verzen is het slechte gedicht (van een *poeta uesanus*). Voor een dergelijke creatie zou Horatius de Pisones willen behoeden. In de slotpassage zien we de slechte dichter, die een geschikte kandidaat zou zijn om het slecht verbonden kunststuk uit de opening te hebben gemaakt. In deze passage worden dus zowel het onharmonieuze kunststuk als diens dichter door Horatius bekritiseerd. Daarnaast verbindt de afbeelding van hoofd tot staart zowel de eerste vier verzen als het hele

²¹⁸ Pp. 37-8.

gedicht. Het omlijst de *Ars*.²¹⁹ Op hetzelfde moment gebeurt er iets anders: aangezien Horatius de dichter van dit alles is, kunnen we hem én beschouwen als de slechte dichter én als de criticus die deze slechte dichter bekritiseert. De aangesprokene en aanspreker vallen samen, hetgeen pas ten volle duidelijk wordt wanneer de lezer bij het laatste vers aankomt. Deze twee kanten van de *persona* doen geen afbreuk aan de dichter. Volgens Oliensis is de kunde van Horatius dat hij, zelfs wanneer hij zijn eigen regels breekt, een gedicht kan maken dat aan zijn eigen regels voldoet.

Mijns inziens wordt de boodschap daarmee dat dichten meer is dan regeltjes opvolgen (*ars*); de dichter moet met zijn *ars* op kundige wijze iets origineels doen (*ingenium*). Deze combinatie maakt de dichter zoals Horatius meent dat hij moet zijn. Horatius' gedicht is *utile*, want hij geeft de dichter voorschriften die hem kunnen helpen bij het uitoefenen van zijn *ingenium*, maar het is ook *dulce*, want het werk is meer dan die voorschriften alleen zouden kunnen creëren: het is grappig, raar, onverwacht, eigenlijk onmogelijk, maar toch geslaagd.

De benadering van Johnson (2012) kan deze interpretatie staven. Hij bekijkt de harmonie in de *Ars* en concentreert zich ook op de opening en afsluiting van het gedicht. Horatius maakt kunst. Teneinde dit te maken verwerkt hij allerlei elementen/onderwerpen in zijn werk. Maar de structuur van het werk is niet een optelsom van losse elementen.

Ik zie het het maken van de juiste combinatie -combinaties die harmonie waarborgen- als het creëren van samenhang tussen deze losse elementen: ze worden een gedicht. Twee onderdelen uit de bespreking boekstaven dit; het voorschrift *in medias res* en het belang van de middenstijl.²²⁰ Deze twee zaken vindt Horatius belangrijke onderdelen van het dichten en we zien deze terugkomen op macroniveau, waardoor zij onderdeel zijn van de structuur. Horatius begint zijn werk *in medias res*, zoals we al gezien hebben, en de middenstijl wordt iconisch in het midden prominent genoemd. De slotpassage eindigt met een *plena cruoris hirudo*. *Plena* betekent 'vol', 'verzadigd'. Het heeft de connotatie van compleet. Dit is een toepasselijk woord om de *Ars* mee te eindigen. Daarnaast maken de extreme gevallen – de waanzinnige afbeelding en de waanzinnige dichter, die toepasselijk aan de uiteindes van het gedicht staan – samen een overkoepelende en complete afbeelding. De kop en de staart omvatten het midden van het gedicht *ut et pes et caput uni reddatur formae*.²²¹

Vorm, stijl en inhoud geven Horatius' visie iconisch weer en zijn op deze wijze de essentie van het gedicht. De meester toont zich in de vertoning. Je ziet het, als je het doorhebt.

²¹⁹ P. 15-16.

²²⁰ *In medias res* wordt besproken op pp. 32-33. De middenstijl wordt besproken op pp. 40-45.

²²¹ Aanpassing van verzen 8-9.

Dit onderzoek naar de iconiciteit van de *Ars* heeft veel nieuwe aspecten van het werk belicht en ons inzicht gegeven in de samenhang van het werk. De *Ars* is absoluut een ‘reflection of poetry’ gebleken en Horatius een ware virtuoos waar het op dichten aankomt. Mijn hoop is dat al deze iconische weergaves andere lezers van Horatius zullen inspireren om deze in zijn werk te blijven zoeken, want ik weet zeker dat er nog veel meer te vinden zijn. Vooral de thema’s die Horatius in zijn gedicht verwerkt kunnen nog veel gedetailleerder op iconiciteit onderzocht worden en zo komen we misschien tot een nog beter begrip van de samenhang in het gedicht. Het onderzoek naar de *Ars Poetica* is nog lang niet klaar.

Stevie van Loo
Nijmegen, 15 juli 2016

Primaire literatuur:

- Aesopus, 1957. *Corpus Fabularum Aesopicarum Vol. I*. Ed. Hausrath, A. Leipzig: B.G. Teubner.
- Cicero, *de Diuinatione*, Falconer, W.M., red. In: *De Senectute, de Amicitia, de Diuinatione*. Oxford University Press, (Oxford, 1959).
- Cicero, 1960. *De Inventione, de Optimo Genere Oratorum, Topica*. Ed. Hubbell, H.M. Londen/Cambridge: Harvard University Press.
- Cicero, 1962. *De Oratore libri tres*. Ed. Wilkins, A.S. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Cicero, 1963. *Orationes*. Ed. Clark, A.C. Oxford: Oxford University Press.
- Horace, 1998. *Odes II: Vatis amici*. Ed. West, D.A. Oxford: Oxford University Press.
- Plato, 1961. *Platonis Opera*. Ed. Burnet, J. Oxford: Oxford University Press.
- Quintilianus, 1970. *Institutionis Oratoriae libri duodecim I-VI*. Ed. Winterbottom, M. Oxford: Oxford University Press.
- *Rhetorica ad Herennium*, 1894. *Auctor ad Herennium*. Ed. Marx, F. Leipzig: B.G. Teubner.
- Vergilius, 2008. *P.Vergili Maronis Opera*. Ed. Geymonat, M. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura.

Secundaire literatuur:

- ❖ Anderson, W., 1999. Introduction. In: W. Anderson, red. *Why Horace? A Collection of Interpretations*. Waucunda: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc., pp. iv-xv.
- ❖ Armstrong, D., 1989. *Horace*. 10th Edition red. New Haven/Lodon: Yale University Press.
- ❖ Bouissac, P., 1998. *Encyclopedia of Semiotics*. 9th Edition red. New York/Oxford: Oxford University Press.
- ❖ Brink, C., 1963. *Horace on Poetry: prolegomena to the literary epistles*. Cambridge: Cambridge University Press.

- ❖ Brink, C., 1971. *Horace on Poetry: the 'Ars Poetica'*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ❖ Campbell, A., 1970. *Horace: A New Interpretation*. 1st Edition red. Westport: Greenwood Press Publishers.
- ❖ Collinge, N., 1961. *The Structure of Horace's Odes*. London: Oxford University Press.
- ❖ Cruse, A., 2004. *Roman Medicine*. Stroud: Tempus Publishing Ltd.
- ❖ Fischer, O. & N. M., 2001. Introduction. In: O. & N. M. Fischer, red. *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 1-16.
- ❖ Frischer, B., 1991. *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta: Scholars Press.
- ❖ Garrison, D., 1991. *Horace: Epodes and Odes, A New Annotated Latin Edition*. 1st Edition red. Oklahoma: University of Oklahoma Press: Norman.
- ❖ Green, S., 2000. Multiple Interpretation of the Opening and Closing of the Temple of Janus: A Misunderstanding of Ovid "Fasti" 1.281. *Mnemosyne*, 53(3), pp. 302-309.
- ❖ Golden, L., 2010. Reception of Horace's Ars Poetica. In: G. Davis, red. *A Companion to Horace*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd., pp. 391-413.
- ❖ Hardison, O. & G. L., 1995. *Horace for Students of Literature: The "Ars Poetica" and its Tradition*. Gainesville: University of Florida.
- ❖ Harrison, S., 1995. Some Twentieth-century Views of Horace. In: S. Harrison, red. *Homage to Horace: A Bimillenary Celebration*. Oxford: Clarendon Press, pp. 1-16.
- ❖ Hauthal, F., 1966, *Acronis et Porphyriionis commentarii in Q. Horatium Flaccum, Vol. II*. Amsterdam: P. Schippers N.V.
- ❖ Houghton, L. & W. M., 2009. Introduction: a Roman Poet and his readers. In: L. & W. M. Houghton, red. *Perceptions of Horace: A Roman Poet and His Readers*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-15.
- ❖ Johnson, T., 2012. *Horace's Iambic Criticism, Casting Blame*. Leiden/Boston: Brill.
- ❖ Johnson, W., 2010. The Epistles. In: G. Davis, red. *A Companion to Horace*. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd., pp. 319-333.
- ❖ Kilpatrick, R., 1990. *The Poetry of Criticism: Horace, Epistles II and Ars Poetica*. Edmonton: University of Alberta Press.
- ❖ Klibansky, R. & P. E. & S. F., 1979. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. 6 red. Nendeln/Liechtenstein: Thomas Nelson & Sons Ltd.

- ❖ Lincoln, B., 1999. *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship*. Chicago: University of Chicago Press.
- ❖ Mansfeld, J., 2004. Democritus, Fragments 68B18 and B21 DK. *Mnemosyne*, Fourth Series, 57(4), pp. 484-488.
- ❖ Nöth, W., 1990. *Handbook of Semiotics*. 1st Edition red. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- ❖ Oliensis, E., 1998. *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ❖ Orellius, G., 1972, Q. Horatius Flaccus, Editio quarta maior II. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag.
- ❖ Otto, A., 1890. *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer, gesammelt und erklärt*. Leipzig: B.G. Teubner.
- ❖ Porter, D., 1987. *Horace's Poetic Journey: A Reading of Odes 1-3*. New Jersey: Princeton University Press.
- ❖ Porter, J., 1995. Content and Form in Philodemus: The History of an Evasion. In: D. Obbink, red. *Philodemus & Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius & Horace*. New York/Oxford: Oxford University Press, pp. 97-146.
- ❖ Rudd, N., 1989. *Horace: Epistles book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*. 1st Edition red. Cambridge: Cambridge University Press.
- ❖ Russell, D., 1981. *Criticism in Antiquity*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- ❖ Sarullo, G., 2013. Translating a translation: the Oduvia by Livius Andronicus and its English versions. In: D. Astori, red. *Produrre «quasi» lo stesso effetto. Quindici percorsi nei boschi traduttivi*. Parma: Bottega del Libro Libreria Editrice, pp. 157-166.
- ❖ Slenders, W., 2007. *Τραγωδία παίζουσα*. 1e red. Nijmegen: Drukkerij Ponsen & Looijen.
- ❖ van Dijk, G., 2009. Nawoord. In: H. van Dolen, red. *Aisopos Fabels*. Nijmegen: Uitgeverij VanTilt, pp. 147-158.
- ❖ Williams, J., 2009. *An Introduction to Classical Rhetoric: Essential Readings*. 1st Edition red. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.

Website

- Hartmann, J., 'Alexandrinism, Ancient Basis of the Term', *BrillOnline Reference Works* < http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-paully/alexandrinism-ct-e1300820?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.brill-s-new-paully&s.q=alexandrianism#e1300930 > [geraadpleegd op 6-7-2016].